

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica)



TESIS DOCTORAL

**De la música y su reproducibilidad mecánica: una aproximación
sociológica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Albert García Arnau

Director

Ramón Ramos Torre

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica)



**DE LA MÚSICA Y SU REPRODUCIBILIDAD
MECÁNICA: una aproximación sociológica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

Albert García Arnau

Bajo la dirección del doctor:

Ramón Ramos Torre

Madrid, 2015

“Entonces las voces de los Ainur [...] empezaron a convertir el tema de Ilúvatar en una gran música [...] y al fin la música y el eco de la música desbordaron volcándose en el Vacío, y ya no hubo vacío.”

J.R.R. Tolkien, «Ainulindalë»

“La Musique, entre tous les arts, est le plus près d'être transposé dans le mode moderne. Sa nature et la place qu'elle tient dans le monde la désignent pour être modifiée la première dans ses formules de distribution, de reproduction et même de production.”

Paul Valéry, «La conquête de l'ubiquité»

“Now I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?”

Leonard Cohen, «Hallelujah»

BREVE RESUMEN

Esta tesis se propone armar una sociología de la música y su reproducibilidad mecánica, esto es, explorar el espacio de conocimiento que surge en la intersección entre lo musical y actividades como el registro, la reproducción, la manipulación, la difusión o la escucha de grabaciones musicales. Además, se plantea utilizar dicha construcción como corpus teórico que permita llevar a cabo una investigación específica sobre la música y su reproducibilidad en el contexto de la sociedad contemporánea. Con ese fin, la tesis se estructura en dos partes claramente diferenciadas.

La primera, consistirá en una amplia revisión crítica de la bibliografía sociológica acerca del objeto de estudio. Para ello, comenzará recorriendo algunos de los textos clásicos que sentaron las bases para una posible sociología de la música y su reproducibilidad (Benjamin, Adorno, Horkheimer, etc.) a través de la revisión crítica de múltiples nociones clave (como la reproducibilidad mecánica, el aura, la industria cultural, los espacios de producción cultural, la mediación, la técnica o la autonomía) y seguirá el desarrollo teórico de este espacio del conocimiento hasta los actuales desarrollos de los estudios culturales de la música popular (Becker, Hennion, DeNora, etc.) donde estas mismas nociones aumentarán su complejidad y a ellas se sumarán nuevos conceptos que traten de dar cuenta de nuestro objeto. También abordaremos el análisis de la sociología de Pierre Bourdieu y propondremos la aplicación de varios elementos de su teoría de la práctica (campo, *habitus*, capital, violencia simbólica, etc.) a modo de herramientas útiles para estudiar la música en tanto que realidad social histórica y relacional. Esta primera parte se cerrará con una síntesis global así como con el planteamiento de unas conclusiones provisionales que utilizaremos como herramientas en la subsiguiente investigación. Estas conclusiones se centrarán en algunos de los debates centrales que han caracterizado a la sociología del arte y la cultura, y especialmente, a la sociología de la música y su reproducibilidad: el sistema simbólico de parcelación y jerarquización de las artes y sus géneros; la evolución de la

centralidad de la figura del autor hacia concepciones más abiertas del sentido del arte y la cultura como un proceso en permanente construcción; la recuperación de la centralidad del papel de la tecnología en cualquier sociología que pretenda dar cuenta de los cambios en las formas de producción distribución y consumo de lo cultural; y, por último, la apuesta por devolver a la música a su contexto más inmediato, el plano de las prácticas en la vida cotidiana.

En la segunda parte, se desarrollará una investigación específica que ponga en funcionamiento los conocimientos adquiridos en este amplio proceso de reconstrucción de una sociología de la música y su reproducibilidad mecánica. En ella, se propondrá investigar el caso particular de la música y las tecnologías de reproducción, distribución y escucha en el contexto de la vida diaria en la era digital. Se expondrá detalladamente la construcción de una propuesta metodológica basada en el paradigma cualitativo o estructural que optará por la entrevista semiestructurada como técnica de investigación fundamental. La posterior operacionalización del material generado se realizará a través del análisis del discurso.

Algunos de los resultados más interesantes de la investigación versaron, por ejemplo, en torno al replanteamiento discursivo de la noción de accesibilidad en el entorno digital; al énfasis latente en la dimensión colectiva de la construcción del gusto “individual”; a la caracterización discursiva de la música en vivo como una suerte de “experiencia musical total”; a la incorporación de las formas incipientes que proporciona la reproducibilidad digital para a descubrir nueva música; a la importancia de la emoción y sus anclajes materiales; o a la extensión de la música como dispositivo de uso funcional.

BRIEF OVERVIEW

This thesis aims to build a sociology of music and its mechanical reproducibility, ie, it explores the knowledge emerging in the intersection between music and activities such as recording, reproduction, manipulation, dissemination or listening to musical sound recordings. In addition, the objective is not to stop at the mere critical review of the relevant texts but to use them as a theoretical *corpus* that could allow to carry out a specific research on music and reproducibility in the context of contemporary society. To respond to this dual aim, the thesis is divided into two distinct parts.

The first part will present an extensive critical review of the sociological literature about our particular research object. For this, it will start with the analysis of some of the seminal texts that laid the foundations for a sociology of music and its reproducibility (Benjamin, Adorno, Horkheimer, etc.) through the critical review of many key concepts (such as mechanical reproducibility, the aura, the cultural industry, cultural production spaces, mediation or autonomy). It will continue the review of the theoretical development of this area of knowledge from the classic to the current developments in cultural studies of popular music (Becker , Hennion, DeNora, etc.) where the traditional notions became highly nuanced and new concepts were proposed in order to increase the potential knowledge of our object. We also will address the analysis of the sociology of Pierre Bourdieu and propose the implementation of various elements of his Practice theory (field, habitus, capital, symbolic violence, etc.) as useful tools to study music as a historical and relational social reality. This first part will end in a kind of overall synthesis, as well as with the proposal of certain provisional conclusions, which will pretend to be practical tools ready to be used in the subsequent research. These conclusions will consist in the questioning of several of the central debates that have characterized the sociology of art and culture, always with particular attention to its possible application to the specificity of the sociology of music and its mechanical reproducibility: the symbolic fragmentation and hierarchization system of arts and artistic genres; the evolution from the centrality of the author figure towards a more open

conceptions of meaning/sense in art and culture, conceived as a process in permanent construction; the recovery of the role of technology as a main key in any sociology which seeks to explain changes in the forms of production, distribution and consumption of culture; and, finally, the claiming of the relocation of the music to its immediate context, that is, the level of practices and the context of daily life.

In the second part, we will undertake specific research to try to put into operation at least part of the knowledge acquired in this broad process of rebuilding a sociology of music and its mechanical reproducibility. It will be proposed to investigate the case of music and its technologies of reproduction, distribution and listening in the context of daily life in the digital age. We will discuss in detail the construction of a methodology based on the qualitative or structural paradigm that will opt for semi-structured interview as main research technique. The subsequent analysis of the obtained material will be made through Critical Discourse Analysis.

Some of the most interesting results of the specific research emerged around discursive nuanced rethinking of the very notion of accessibility in the digital environment; the latent discursive emphasis in the collective dimension of the construction of the "individual" cultural taste; the discursive characterization of live music as some sort of musical "total experience"; the users incorporation of emerging digital forms of discovering new music; the importance of emotion and material attachments; or extension of music as device functional use, to give some examples.

AGRADECIMIENTOS

Cuando se abre una tesis cualquiera por la página donde están escritos los “agradecimientos” —cosa que reconozco haber comenzado a hacer al tener que enfrentarme a escribir, por primera vez, los míos propios—, uno suele encontrarse casi indefectiblemente con el obligado reconocimiento a la esencia colectiva de la actividad investigadora. Tal y como podrán comprobar los lectores en el desarrollo de la presente tesis, hago mía —más allá de los convencionalismos— esta ya tradicional reivindicación. Sin embargo, el breve excurso que sigue no tiene la misión de ser exactamente un agradecimiento académico —lo cual correría el riesgo de resultar redundante con una tesis doctoral, cuyo propio desarrollo implica el reconocimiento y la relación de las correspondientes influencias—, sino una merecida mención a las personas e instituciones a las cuales este documento, así como su autor, deben la forma y contenido que ahora presentan.

Es justo que el primero de todos los agradecimientos vaya dirigido a Mari Carmen y Jesús, mis padres. Dos personas que se han dedicado en cuerpo y alma al devenir de tres hijos respecto a los que, al menos, pueden sentir el orgullo de que no les hayan salido del todo mal. Gracias a ellos, aprendí mucho más de lo que se podría escribir aquí, y de ellos recibí el apoyo y la comprensión que marcaron la diferencia entre finalizar esta empresa con razonable éxito o quebrarse por el camino. Bourdieu me enseñó, no hace mucho, lo fino que es el filo de la navaja que acaba marcando esas diferencias y lo pronto, en nuestras vidas, que se empiezan a forjar las supuestas decisiones que un día blandiremos como propias. Es por ello, que debo agradecer especialmente a Mari Carmen su cuidado y preocupación (intra y extrauterios); su forma de darse a los demás, en especial “*als seus tres nens*” y tratar de paliar en nosotros el efecto de cualquier posible penalidad que a ella le hubiera deparado el pasado. El amor como máxima —un amor sencillo y sin ambages— no es una lección menor, como no lo es la enseñanza de hacer lo que creemos que es bueno sin importar que sea o no correspondido. También le debo lo de la música, pero eso ella ya lo sabe, pues tomó la decisión antes que yo, y se lo agradezco. A

Jesús le agradezco que lleve “eslomándose” desde antes de tener la edad para hacerlo, así como que me haya trapasado su amor por los libros y la curiosidad de mirar —siempre que no entendiera algo— en el “espabilaburros”, que a él, a su vez, le transmitió su padre. También he de agradecerle, ¡cómo no!, sus esfuerzos de “coaching” en estos años difíciles, las conversaciones sobre historia en nuestras largas caminatas, y su trabajo de revisión editorial de esta tesis (para el que tuvo que posponer los trabajos de su propia carrera).

También en esto último he de agradecer su trabajo a mi cuñado Marc (además de que me salvara la vida —siempre lo recordaré— el primer día de mi Erasmus en Toulouse), así como a mis hermanos Marc y Marta por la espoleada revisión del texto que se vieron obligados a realizar para que yo pudiera entregar en plazo (a ellos dos también les debo todo lo pleno y colectivo que implica la infancia en una familia numerosa, pero ya sabéis que, entre hermanos, no se habla de esas cosas...). Entre todos, han logrado que este texto sea mucho más legible y coherente.

A Blanca —mi antigua camarada de cuadrilla teatral y versada traductora—, le agradezco su excelente trabajo en la revisión de las conclusiones en inglés, las cuales ha logrado pulir y clarificar hasta hacerlas parecer más elegantes e interesantes de lo que seguramente sean.

A Ramón, he de agradecerle que me haya acompañado en este viaje, y que me haya permitido seguir aprendiendo a su lado, como ya tuve la suerte de hacer durante la carrera y los cursos de doctorado. Su diligencia y meticulosidad en la lectura de los capítulos han ido mucho más allá de lo que dicta el deber, y su consolidada experiencia en dirección de tesis doctorales ha sido el hormigón que este edificio necesitaba para crecer sin derrumbarse. A él le debe este trabajo, entre otras cosas, haberse introducido de lleno en la sociología de la música de Adorno, sin cuya lectura, mi inmersión en la sociología de la música hubiera resultado obviamente coja desde su inicio.

No puedo dejar de mencionar también a mis compañeros del grupo de investigación Cibersomosaguas y al equipo editorial de la Revista Teknokultura, dos proyectos que me han ayudado —y me siguen ayudando— a aprender y crecer. Es necesario hacer una mención especial a Ángel, Igor,

Pilar y Lucila, algunos de los cuales he tenido el placer de tener como profesores y/o con los que he tenido la oportunidad y el placer de trabajar codo con codo.

A su vez, he de agradecer a Miguel, Yeray, Santiago, Mario, Roberto y demás compañeros del Seminario de Bourdieu, las interesantes horas, conversaciones y diferentes lecturas compartidas que, en cierto modo, espero que estén presentes en el espíritu de esta tesis. Con Miguel, en particular, también he tenido el placer de compartir nuestras primeras clases, una experiencia que nos ha ido resultando cada vez más fascinante y menos aterradora.

A los compañeros de la carrera, mis “gatos” Carmen, Sepp, Rafa, Lía y Ana —con quienes tuve la suerte de pasar por unas aulas que nos cambiaron a todos, y con quienes sigo aprendiendo y disfrutando (no necesariamente en ese orden)— he de agradecerles no sólo que hayan sido los mejores compañeros de viaje posibles, sino que lo sigan siendo años después. También a Pablo, Julio, Laura y Nene, las más recientes adquisiciones gatunas.

Mi reconocimiento, también debe dirigirse a las instituciones del cada vez más exiguo Estado del bienestar —en mi caso al Ministerio y su FPU—. Pensar que, debido a las derivas políticas actuales, cada vez hay menos gente que pueda gozar del soporte infraestructural e institucional que yo he tenido, me deja un cierto regusto agri dulce y un extraño sentido de culpa. A pesar de tantas quejas dirigidas a las distintas —y a veces notablemente arbitrarias— exigencias del Ministerio, ha de quedar claro que quien les habla es consciente de que fue la, cada vez más relegada, apuesta por la formación y la investigación pública y de calidad las que me permitieron estudiar y formarme como investigador con la plena dedicación que esta actividad merece.

Ello también me permitió realizar estancias en universidades de otros países, a través de las que uno ensancha el alma y sus horizontes, aprende idiomas y se empapa de otras sociologías posibles. Aprovecho para agradecer a Paul Hodgkinson que me acogiera con tanta calidez en la Universidad de Surrey (y a Amparo, a su vez, he de agradecerle que nos pusiera en contacto). Paul mostró un sincero interés por mi trabajo que siempre evaluó con espíritu crítico y constructivo, y que logró hacer avanzar

notablemente gracias a todo su acervo bibliográfico y su experiencia investigadora en el campo de los estudios culturales de la música. Allí, en el campus de Guildford, también tuve el placer de conocer a Iñaki —con quien compartí tantas conversaciones sociológicas desde la siempre curiosa e interesante perspectiva de alguien formado en “ciencias puras” e intenta hacerse un hueco en el mundo sociológico — y Linnéa, mi compañera de despacho, gracias a la que sobrellevé mucho mejor la solitaria tarea de teclear durante horas frente a una pantalla. No puedo dejar de mencionar a mis compañeros de piso de Sandfield Terrace (Marco, Edoardo y Shirley), así como a Seven, Marta, Javi, Patricia y el resto de los “españoles en Guilford”, con los que viví unos meses intensos y emocionantes.

Esta es —no debe olvidarse— una tesis sobre la música, su sociología y su reproducibilidad, su disfrute y vivencia; y la mayor parte de mi vivencia de la música ha sido fundamentalmente colectiva y —ante todo— social. Por ello, y porque en gran medida esta tesis también les pertenece, quiero hacer una mención especial a mis amigos los músicos, por todo lo vivido en los escenarios, bajo ellos y detrás de ellos (donde se cuece lo invisible). A NDN por el crecimiento y la experiencia vivida; a David, Nacho, Antonio y, en especial a Juanjo, por ser mi hombre orquesta particular y compañero de andanzas “cantautoriles” (aprovecho para mencionar aquí al resto de los “chusma”: Molly, Reich, Clara, Leti, Petos y Lage); a los maestros Maroto y Paco por sus lecciones musicales y vitales, por ser ejemplos vivientes de que, aún en los tiempos más difíciles, uno puede —algunas veces— hacer lo que ama sin dejar de amar lo que hace. También a Cristina por el cariño y mano izquierda que ha empleado siempre en domesticar a sus “niños del coro”. Había algo de mágico en el hechizo colectivo de sus manos que, como ya percibiera Schütz, unía nuestros tiempos interior y exterior en uno sólo y lograba arrancar de nosotros algo hermoso que nos fascinaba al percibirlo, a la vez, como propio y ajeno.

Es necesario mencionar también a Carlos, Ronda, María y Reinaldo, por demostrar que la “castellanomacheguidad” es algo que excede en mucho eso que el resto de los mortales llama “hospitalidad”.

Como no quiero dejarme a nadie —aunque hay que asumir que eso es algo siempre inevitable—

hago extensivos mis agradecimientos al resto de mi gente de Madrid, del Prat (en especial a la familia: “*iaia, tiets i cosins*”), de Pozuelo, de Caracas y Ulldecona; y a todos aquellos que, aunque fuera brevemente, han pasado por mi vida, durante estos años, dejando algún tipo de huella digna de ser recordada. Seguramente, la falta de mención explícita de su caso particular sea fruto de la mala memoria del que escribe y de lo difícil que resulta condensar tanto en tan poco espacio. En resumidas cuentas, gracias a todas y todos por el tiempo que hemos compartido y que, en esa comunión fue —y será en el recuerdo— a la vez vuestro y mío.

ÍNDICE

0 . INTRODUCCIÓN.....	18
------------------------------	-----------

PARTE PRIMERA. Construyendo una sociología de la música y su reproducibilidad mecánica.....	24
--	-----------

1 . BENJAMIN Y LA ERA DE LA REPRODUCIBILIDAD MECÁNICA.....	25
---	-----------

1.1 . Un ensayo fundacional.....	25
1.2 . La “Revolución Industrial” de la superestructura.....	27
1.3 . Implicaciones sociales de la reproducibilidad mecánica.....	29
1.3.1 . Reproducción, valor de culto y decadencia del aura.....	29
1.3.2 . Distribución, valor exhibitivo y cultura de masas.....	34
1.3.3 . Percepción, masa y actitud crítica.....	39
1.3.4 . Producción, las nuevas posibilidades creativas y el binomio autor-público.....	41

2 . ADORNO, HORKHEIMER Y LA INDUSTRIA CULTURAL.....	44
--	-----------

2.1 . La construcción de una crítica de la superestructura.....	44
2.2 . La Industria Cultural o la superestructura como sistema.....	45
2.3 . El estilo único o la totalización de una lógica.....	47
2.4 . Críticas a la crítica: estructura, agencia y percepción.....	51

3 . ADORNO Y LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA.....	56
---	-----------

3.1 . Los inicios: música, fetichismo y regresión.....	56
3.2 . Armando un enfoque propio.....	59
3.3 . La Nueva Música y las pugnas en la vanguardia.....	61
3.4 . Las “lecciones” y el último Adorno: la reformulación de un corpus teórico.....	66
3.5 . El legado de Adorno.....	76

4 . ECO: HACIA UN ABORDAJE INTEGRADOR DE LA CULTURA DE MASAS.....	79
--	-----------

4.1 . La madurez de la cultura de masas.....	79
4.2 . La intelectualidad escindida.....	81
4.3 . Los objetos de la cultura popular.....	84

4.4 . La canción de consumo.....	85
4.5 . La reproducibilidad mecánica de la música.....	90
4.6 . La nueva realidad del consumo musical.....	92
5 . BOURDIEU Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL.....	95
5.1 . Objetivar a los intelectuales.....	95
5.2 . La Teoría de la Práctica.....	97
5.2.1 . Habitus: la práctica y la incorporación.....	98
5.2.2 . Campo social: la centralidad de lo relacional.....	101
5.2.3 . Capital simbólico: la desigualdad y su reproducción.....	111
5.3 . Algunas notas sobre la música.....	120
5.3.1 . La Distinción: apuntes sobre el gusto musical.....	120
5.3.2 . Beethoven y el esbozo de un campo en transición.....	132
5.4 . Varias revisiones y algunas apuestas teóricas.....	139
5.4.1 . La indeterminación del principio de autonomía.....	140
5.4.2 . Lo tecnológico como laguna del campo.....	148
5.4.3 . Por una concepción extensiva del campo.....	151
5.4.4 . Las particularidades de un «capital musical».....	154
6 . LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LA MÚSICA POPULAR.....	160
6.1 . Los estudios culturales.....	160
6.2 . La construcción de una sociología cultural de la música popular.....	166
6.3 . Becker y los Mundos del Arte.....	172
6.3.1 . Entender el arte como empresa colectiva.....	172
6.3.2 . “Desnaturalización” y convencionalismo.....	176
6.3.3 . El cambio en los mundos del arte.....	184
6.3.4 . “Campo artístico” vs. “mundo del arte”: confrontación y propuesta.....	190
6.4 . Hennion: una apología de la mediación.....	194
6.4.1 . “La Pasión Musical”: tras el escurridizo objeto de la música.....	195
6.4.2 . Armando una sociología de la mediación.....	198
6.4.3 . La recuperación de los objetos de la música.....	210
6.4.4 . Hacia una mediación inclusiva.....	228
6.5 . DeNora: una visión etnográfica de lo musical.....	235

6.5.1 . Resituando la discusión teórica: "gran tradición" y "pequeña tradición".....	237
6.5.2 . Los “poderes sociales” de la música: abriendo la “caja negra” de Adorno.....	242
6.5.3 . Música en acción.....	244
6.5.4 . La música y el cuerpo.....	251

7 . NUEVAS RESPUESTAS A VIEJAS PREGUNTAS Y NUEVAS PREGUNTAS A ANTIGUOS OBJETOS.....255

7.1 . ¿Hacia un “régimen general de textos”?.....	257
7.2 . Del autor como “centro” al eterno ciclo de producción de sentido.....	269
7.3 . La nueva sociología de la música y la recuperación de la tecnología.....	280
7.4 . Música en la vida diaria: de lo divino a lo humano.....	288

8 . UN CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO PARTICULAR: El tránsito hacia la era de la reproducibilidad digital.....292

8.1 . La industria discográfica, la tecnología y las crisis del pasado.....	292
8.2 . La era de la reproducibilidad digital: una nueva crisis global de la industria.....	302
8.3 . La era de la reproducibilidad digital en España.....	307

PARTE SEGUNDA. Investigación: música y tecnología en la vida diaria en la era de la reproducibilidad digital.....314

9 . PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN: música y tecnología en la vida diaria en la era de la reproducibilidad digital.....315

9.1 . Consideraciones previas: teoría y experimentación.....	316
9.2 . Concretando la problematización y formulando preguntas de investigación.....	322
9.3 . Aspectos metodológicos: la apuesta por el enfoque cualitativo o estructural.....	326
9.3.1 . Selección de la técnica: la entrevista semiestructurada.....	329
9.3.2 . Marco analítico de referencia: análisis del discurso.....	333
9.3.3 . Muestra, representatividad estructural y saturación del discurso.....	348
9.4 . Diseño.....	352
9.4.1 . Diseño muestral: edad, localización y estructura de capitales.....	352
9.4.2 . Diseño del guión de la entrevista.....	360
9.4.3 . Distribución final de la muestra y desarrollo del trabajo de campo.....	361

10 . ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS.....	364
10.1 . Accesibilidad: siempre a punto, siempre disponible.....	364
10.2 . La música y la construcción colectiva del gusto “individual”	368
10.3 . Las nuevas formas digitales de “descubrir” la música: la «directividad masiva personalizada»	373
10.4 . La escucha más allá del deleite: música como dispositivo funcional.....	382
10.5 . Modalidades de escucha: nuevas formas, antiguas jerarquías.....	384
10.6 . Música “en vivo”: de la escucha contemplativa a la “experiencia total”	388
10.7 . De nuevo la “canción”: la “nueva” unidad de recepción.....	393
10.8 . La emoción y sus anclajes físicos.....	396
11 . SUMARIO Y CONCLUSIONES	
Acceso y escucha musical en la era digital: cambio, resistencias y adaptación práctica.....	402
12 . SUMMARY & CONCLUSIONS	
Accessing and listening to music in the digital age: social change, resistances and practical adaptation.....	433
13 . ANEXOS.....	463
13.1 . ANEXO I: Fichas de las entrevistas.....	463
13.2 . ANEXO II: Distribución final de capitales específicos de la muestra.....	472
13.3 . ANEXO III: Transcripciones de las entrevistas.....	474
14 . BIBLIOGRAFÍA.....	558

0. INTRODUCCIÓN

La presente tesis nace con un doble objetivo. Por un lado, se propone armar una sociología de la música y su reproducibilidad sonora¹, esto es, explorar el espacio de conocimiento que surge en la intersección entre lo musical y actividades como el registro, la reproducción, la manipulación, la difusión o la escucha de grabaciones musicales. El segundo cometido es utilizar dicha construcción como corpus teórico que permita llevar a cabo una investigación específica sobre la música y su reproducibilidad en la sociedad contemporánea. Para responder a este doble propósito, la tesis se estructura en dos partes claramente diferenciadas: la una, fundada en una revisión crítica de la bibliografía sociológica acerca del que será mi objeto de estudio (la música y su reproducibilidad); la otra, enfocada hacia la construcción metodológica de una investigación particular y su correspondiente puesta en práctica.

La **primera parte**, la que se centra en los antecedentes y los puntos de discusión que configuran el campo de investigación que he elegido, se justifica en la obviedad de que ninguna sociología surge *ex nihilo* y que, por tanto, cualquier empresa destinada a la problematización de una realidad social y a la configuración de un objeto de investigación precisará realizar cierto recorrido por la literatura tanto clásica como contemporánea. La originalidad, en ciencias sociales, no consiste en reinventar constantemente la rueda ni en barnizar los hallazgos de un pretencioso adanismo científico, sino en asumir —y reconocer, no sólo por la humildad que dicta la prudencia, sino por necesaria honradez epistemológica— todo en entramado de aportaciones previas a nuestro campo específico de estudio sin cuya existencia la ardua tarea de armar una perspectiva sociológica sería un trabajo inabarcable. Ello, no

1 Aunque en ciertos puntos de la presente tesis hago mención a cuestiones vinculadas a la notación musical (como es el caso de la “disputa barroca” en el epígrafe dedicado a la “sociología de la mediación” de Hennion o la importancia del mercado de las partituras en la transición del mecenazgo a los mercados que trataremos en el epígrafe referente al trabajo que Bourdieu realizó sobre Beethoven), nuestro objeto, la reproducibilidad de la música, estará acotado a la reproducibilidad de los registros sonoros y no incluirá —excepto en forma tangencial— las cuestiones referentes a la transcripción de la música. Podría hablarse de “reproducibilidad sonora” para diferenciar esta forma particular de hacer reproducible a la música de cualquier forma de transcripción (notación musical) o reproducción gráfica de la misma (impresión, fotocopia o copia digital de partituras).

obstante, no implica aceptar sin más los postulados de los grandes autores, sino —bien al contrario— someterlos a la pertinente revisión crítica, poniéndolos, a la vez, a cada uno en contexto y a todos en relación. Esta primera parte, estará integrada por ocho capítulos y tratará de realizar un recorrido por la historia y desarrollo del campo de estudio específico que nos atañe a través de la revisión de algunos de los textos clave que han ayudado, de uno u otro modo, a conformarlo.

Aunque la denominación de “sociología de la música” sea relativamente joven, la preocupación intelectual sobre lo musical en tanto que realidad histórica y social es tan antigua como la propia filosofía. Si hubiera que designar los más claros e influyentes antecedentes de lo que hoy englobamos bajo la citada denominación —al menos en lo que respecta a la llamada “cultura occidental”—, habría que recurrir a las obras de Platón (2006) o Aristóteles (2007), sin olvidar los posteriores desarrollos de dichas tradiciones llevados a cabo, por ejemplo, por la nueva teología cristiana, cuyo máximo exponente es Agustín de Hipona (2014). Sin embargo, nuestro ámbito de estudio —tal y como espero, haya quedado claro desde el principio— no es la totalidad de la sociología de la música, sino principalmente una sociología que dé cuenta de los efectos derivados del nuevo contexto de reproducibilidad sonora. Esto reduce nuestro campo de estudio puesto que la historia de esta forma específica de reproducción de la música cuenta con menos de 140 años de recorrido.

Nuestro viaje por la historia de este campo de estudio abarcará desde sus orígenes, a manos la Crítica Cultural —y su problematización de la sociedad de masas— hasta las más recientes aportaciones de los estudios culturales. En este proceso, trataremos de configurar una cierta unidad teórica de tratamiento del objeto, sin dejar de poner de manifiesto tanto las continuidades como las discontinuidades de su evolución. Los puntos cruciales en torno a los que orbitará dicha revisión se centran, por un lado, en una sociología de la reproducibilidad de los bienes culturales, más o menos tangencial a la mayor parte de las artes mecánicamente reproducibles y, por otro, en una sociología específicamente musical que dé cuenta de las particularidades de esta forma específica de arte en relación a su registro sonoro y reproducibilidad. Sendos subespacios de la sociología cuentan con

amplias tradiciones, y mi intención ha sido ponerlas en relación a fin de armar la propuesta específica de una sociología de la música y su reproducibilidad sonora.

En el **primer capítulo**, revisaremos el texto “*La obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica*”. Este ensayo de Walter Benjamin constituye un hito fundamental en el abordaje de la cultura de masas. Su propuesta —inspirada, en cierto modo, en las visionarias reflexiones de Paul Valéry— atiende especialmente a las condiciones infraestructurales de producción y reproducción del arte, sienta las bases de un nuevo enfoque sociológico, cuya estela será crucial para la futuras producciones de la Crítica Cultural.

En el **segundo capítulo**, acudiremos a otro clásico de la sociología, el texto sobre la Industria Cultural, donde Adorno y Horkheimer, además de acuñar el término que aún en la actualidad designa a todo un sector de producción, desarrollaron el primer acercamiento global a la producción de masas entendiéndola como un sistema.

En el **tercer capítulo**, procederemos a una reconstrucción de la sociología de la música de Adorno. El valor de su aportación reside no sólo en su carácter fundacional, sino también en el hecho de que el de Adorno fue el primer intento de construir un enfoque sistemático y global de la música como objeto de investigación sociológico. A su vez, el dilatado desarrollo de su teoría sentó algunos de los conceptos fundamentales que propiciaron de los ulteriores desarrollos tanto de la sociología del arte y la cultura, en general, como de sociología de la música en particular. Ejemplos de ello son sus nociones de “autonomía” y “mediación” —sobre las que trataremos de profundizar—, o su problematización de la relación entre música y tecnología.

En el **cuarto capítulo**, a través del texto “Apocalípticos e integrados” de Umberto Eco, trataremos de dar cuenta de los cambios fundamentales que el análisis de la cultura de masas comenzó a experimentar en los años 60, desembocando en lo que podría considerarse una era postfrankfurtiana de la crítica, que se caracterizaría por la paulatina difuminación de ciertas barreras morales y la problematización de los sistemas de jerarquización cultural que caracterizaron a la época anterior. Su

abordaje específico de las nuevas posibilidades creativas de la reproducibilidad musical o el estudio de caso de la llamada “canción de consumo” añade a la originalidad de su nuevo marco teórico, el valor referencial de una propuesta de análisis particular que cuestione *de facto* el sistema clásico de parcelación y jerarquización de la cultura.

En el **quinto capítulo** recurriremos a la sociología de Pierre Bourdieu, que nos proporcionará varios elementos cruciales para continuar armando nuestro corpus teórico. El primero es la aportación que supone su forma relacional de objetivar a la intelectualidad —llevando más allá la estela de las ya citadas aportaciones del Adorno de la “Filosofía de la Nueva Música” o el Eco de “Apocalípticos e Integrados” o de “Obra Abierta”— en tanto que espacio social de producción de los bienes culturales regido por una lógica propia semiautónoma. La segunda aportación fundamental de Bourdieu a la que será nuestra particular caja de herramientas teórico-metodológica, lo conforman las bases de una teoría de la acción muy particular que tiene la virtud de dar cuenta, simultáneamente, de la agencia y de la estructura, a través de la conjunción de algunos de sus conceptos más populares (campo, capital, *habitus*, violencia simbólica, etc.). El tercer elemento bourdiano que será clave para la información de la base teórica de esta tesis, lo forman algunas de las distintas menciones —generalmente apuntes tangenciales pero no por ello menos sugerentes— que el sociólogo francés hizo a la música como objeto de estudio de la sociología. Recuperaremos algunas de estas notas que, aun no constituyendo —ni pretendiendo constituir— un abordaje global y sistemático al objeto musical, esto es, una sociología de la música —como sí fue en el caso de Adorno—, aportarán elementos cruciales a nuestra propuesta teórica.

En el **sexto capítulo**, nos acercaremos a algunos de los enfoques más contemporáneos sobre la sociología del arte y la cultura, aquellos comúnmente agrupados bajo la denominación de “estudios culturales” y que —con especial arraigo en el mundo anglosajón— se consideran, en mayor o menor medida, herederos de la tradición de la Escuela de Birmingham. De ellos, nos interesa su puesta en cuestión de la tradición constituida por la Crítica Cultural, así como su especial preocupación por estudiar la música en tanto que práctica social, esto es, en el contexto de la acción. Otra característica de

esta corriente que puede aportarnos elementos interesantes, es su tendencia a los abordajes multidisciplinares que combinan metodologías provenientes de la etnometodología, la psicología y la sociología entre otras. Previo esbozo de una visión general sobre sus orígenes y evolución, y para no perdernos en la inmensidad de la producción intelectual de los estudios culturales de la música, nos apoyaremos en tres textos clave cuyo análisis nos guiará a través del desarrollo de esta corriente desde los años 80 hasta la actualidad, a saber: “Los mundos del arte” de Howard Becker, “La pasión musical” de Antoine Hennion y “Música en la vida diaria” de Tia DeNora.

El **séptimo capítulo** se presenta a modo de conclusión de la revisión teórica y tratará de reflexionar críticamente sobre lo aportado, así como conformar las coordenadas definitivas que servirán de fundamento a nuestro estudio.

El **octavo capítulo**, trataremos de complementar la ya desarrollada revisión teórica y las conclusiones al respecto con un breve análisis del contexto histórico específico que ha caracterizado a la reproducibilidad sonora de la música, desde la difusión del fonógrafo hasta la decadencia que la industria discográfica experimenta en la actual era de la reproducibilidad digital utilizando algunos de los datos secundarios claves generados por la propia industria cultural (ventas, ingresos, asistencia a conciertos, etc.). Abordaremos algunas de las crisis claves, conflictos y periodos de expansión del sector. A su vez, trataremos de atender especialmente a la situación del consumo musical en los primeros años del siglo XXI y de destacar las similitudes y diferencias que pueden encontrarse entre el nivel internacional y nacional.

La **segunda parte**, a su vez, se centrará en la puesta en práctica de todos los conocimientos atesorados mediante el desarrollo de una investigación concreta enmarcada en el ámbito de la música y su reproducibilidad sonora. El objeto específico sobre el que versará la indagación será el de la escucha musical en la vida diaria en la época de la reproducibilidad digital.

En el **noveno capítulo**, se realizarán las pertinentes consideraciones epistemológicas y se seleccionará la metodología más adecuada a nuestro particular objeto de estudio: la experiencia musical

cotidiana de la era digital. Para ello, y tras el pertinente proceso de diseño de la investigación, se llevarán a cabo una serie entrevistas semiestructuradas a fin de indagar en el discurso acerca de la experiencia de acceso y escucha de la música.

En el **décimo capítulo**, se emprenderá propiamente el análisis del material producido en la investigación a través del análisis del discurso. Atendiendo a los principales vectores de transformación en la experiencia musical que se reflejan en los distintos discursos trataremos de dibujar un mapa global de los posibles cambios y continuidades que están teniendo lugar en la era de la reproducibilidad digital.

Por último, los **capítulos once y doce** son las versiones castellana e inglesa de un mismo capítulo final que servirá a modo de sumario y conclusiones (summary & conclusions). Esta última etapa tratará de servir de colofón final a un extenso —y esperemos que estimulante— viaje por una sociología de la música en la era de su reproducibilidad sonora. Tratará de sintetizar las aportaciones fundamentales de la revisión teórica y de la propia investigación, así como sugerir posibles líneas de investigación que, llegado el caso, sirvan de fundamento de abordajes futuros.

. ***PARTE PRIMERA. Construyendo una sociología de la música y su reproducibilidad mecánica***

"Las teorías son redes que lanzamos para atrapar aquello que llamamos el mundo, para racionalizarlo, explicarlo y dominarlo"

(Popper citado en Ortí 1986:212).

1. BENJAMIN Y LA ERA DE LA REPRODUCIBILIDAD MECÁNICA²

1.1. *Un ensayo fundacional*

En 1936, el sociólogo alemán Walter Benjamin publica "*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*" traducido al español como "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" (Benjamin 1989), un ensayo breve donde sienta las bases del análisis sociológico de la cultura de masas. Su apuesta teórica se ubica dentro la llamada Teoría Crítica y, del mismo modo que los miembros de la Escuela de Frankfurt —a los que estuvo fuertemente vinculado—, asume los principios de la dialéctica marxista. Aun así, el abordaje de Benjamin se plantea como una matización necesaria a los análisis de Marx, pues pretende dar cuenta de fenómenos que él no pudo llegar a analizar por no haber sido aún materializados. Nos referimos, precisamente, a los avances tecnológicos que posibilitaron lo que los teóricos culturales vinieron a denominar como "cultura de masas" y que iniciaron una transformación profunda en las condiciones de producción de las distintas áreas de la cultura y el arte.

La primera cuestión que Benjamin se ve obligado a considerar es el dilatado intervalo temporal que separa la progresiva implantación de las condiciones de producción del capitalismo en el plano infraestructural —que ya reflejara Marx a mediados del siglo XIX— del momento en que estas condiciones se hicieron efectivas en el plano de la producción cultural y artística. El propio Benjamin

2 Existen ciertos problemas relativos a la traducción del concepto central del texto de Benjamin; mientras que en las versiones anglosajonas se traduce como "*mechanical reproduction*", en las traducciones al español suele plasmarse como "*reproductibilidad técnica*". El término del original alemán es "*technischen Reproduzierbarkeit*", pero no parece que fuera utilizado en su sentido de *técnica* —la que quizás fuera su traducción más literal— sino en su acepción de *tecnológica*. Los ejemplos expuestos por el propio Benjamin son bastante esclarecedores en este punto; contraponen la imitación del arte —hecha a mano por el hombre— a aquellas que mediante artificios mecánicos podían reproducir en masa como la acuñación o la imprenta. Contraponen la reproducción "artesana" —aunque también basada en lo que en castellano entendemos como *técnica* (DRAE: *Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte*)— a aquella hecha a través de un proceso "industrial" —donde la técnica es mediada por un proceso mecánico. Por todo ello parece que el sentido del concepto expresado por Benjamin se ajusta más a la traducción inglesa, así que, en adelante, hablaremos de "reproducción mecánica". Por otra parte, el concepto de "*Reproduzierbarkeit*" no hace referencia a la *reproducción* en sí sino a la *reproducibilidad* —sustantivación de reproducible—, tal y como refleja la traducción española al contrario que la inglesa. Por todo ello, el título del ensayo hubiera sido ciertamente más acurado de haber rezado "*La obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica*", lo que tomaría las ventajas de ambas versiones, la inglesa y la española, acercándose más al sentido del texto original.

afirma que solo entonces —en los años treinta del siglo XX— podía empezar a desentrañarse la forma específica que el capitalismo estaba tomando en su dimensión superestructural. Esta idea queda reflejada, precisamente, en el prólogo de su ensayo donde especifica que:

“La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente el cambio de las condiciones de producción en todos los campos de la cultura” (Benjamin 1989:18).

La observación de este desajuste constituye su punto de partida inicial. Si el materialismo histórico apuesta por la preeminencia del sistema económico —la base material o infraestructura— sobre el resto de instancias sociales, Benjamin asume esta idea para justificar el desfase observado. De tal modo, entiende que la comunicación de masas es en realidad la transposición —tardía— del sistema de producción capitalista a las distintas instancias de la superestructura.

Siguiendo su planteamiento, puede decirse que si el marxismo entendía el industrialismo como la consumación productiva del sistema capitalista —y en ello pretendía Marx que su análisis tuviera valor de pronóstico—, Benjamin pretende entender el “sistema” de comunicación de masas³ como su proceso de extensión a los distintos campos de la cultura, con todas las consecuencias que ello ha de implicar en los procesos de producción y fruición del arte. Dicho de otro modo, la pretensión de Benjamin es someter a la superestructura al análisis de sus nuevas condiciones de producción al que Marx ya sometió a la infraestructura un siglo antes.

Llegado este punto, lo que se plantea Benjamin es dar cuenta de cómo se ha producido esta extensión de las condiciones de producción y lógica del capitalismo al espacio social de la producción cultural y, ante todo, de las implicaciones sociales de dicha extensión. Para ello, y siguiendo la lógica materialista del análisis de su predecesor, considera necesario el abordaje de las condiciones materiales de producción del arte y la cultura, siendo justamente en este enfoque donde encontramos una de sus

3 Es necesario recordar que Benjamin no habló propiamente de la comunicación de masas como un sistema. De todos modos, y a pesar del desarrollo de la idea de las estructuras de *producción cultural/comunicación de masas* como un entramado social específico —y al que desde entonces se denominará, precisamente, Industria Cultural— fuera acuñado posteriormente por los sociólogos Theodor Adorno y Max Horkheimer, es inevitable apreciar en este texto de Benjamin el germen que inspiró a los dos frankfurtianos.

más grandes aportaciones. En la era de la “reproducibilidad mecánica”, las condiciones de producción y de reproducción se le antojan elementos indisociables. Es más, entiende que el cambio en las condiciones de producción que permite la “industrialización” del mundo de la cultura deriva, en realidad, del cambio en las condiciones de reproducción que han permitido los avances técnicos. Su apuesta es, por tanto, orientar sus análisis hacia el cambio en las condiciones de reproducción de la obra de arte en la era de la comunicación de masas y sus consiguientes repercusiones sociales.

1.2 . *La “Revolución Industrial” de la superestructura*

Según el propio Benjamin, la reproducibilidad mecánica no es ni algo surgido *ex nihilo* ni un fenómeno exclusivo de la modernidad. A través de un breve repaso histórico, nos muestra como ha ido extendiéndose desde sus primeras formas —fundir y acuñar— hasta posibilidades más tardías como la xilografía, la imprenta o la litografía. Cada vez un mayor repertorio de obras de arte ha ido volviéndose susceptible de ser reproducido por medios mecánicos. Cada nuevo avance tecnológico ha logrado que una parte de la producción cultural que antes no podía ser sino manualmente imitada, fuera reproducible de forma masiva. Incluso la imprenta —tan frecuentemente identificada como el gran hito de la reproducción de la cultura— es entendida por Benjamin como un caso particular más de esta tendencia histórica. ¿Cómo podemos decir entonces que nos encontramos en una “*Era de la reproducibilidad mecánica*”? ¿Qué hace especial al siglo XX respecto al resto de la historia de la reproducibilidad del arte? Para Benjamin resulta evidente; aunque ninguna tecnología tiene la capacidad, por sí misma, de cambiar el paradigma productivo vigente, lo que la modernidad sí ha logrado es la convergencia de una amplia gama de tecnologías de reproducción masiva que han logrado extender la reproducibilidad mecánica, por vez primera, a la práctica totalidad de los sectores de producción artística y cultural, y que dieron como resultado, como bien resume el propio autor, que “*hacia 1900, la reproducción mecánica hubiera alcanzado un estándar en el que comenzaba a permitir la reproducción de la totalidad de las obras de arte heredadas*” (Benjamin 1989:20).

¿Pero cómo se llegó, según la óptica de Benjamin, a este punto de desarrollo en la capacidad de reproducción del arte? Su apuesta explicativa entraña una concepción específica de las características evolutivas de la tecnología y el progreso material que, en cierto modo, ya podían observarse en sus predecesores. Benjamin concibe el proceso como un avance gradual fruto de “*esfuerzos convergentes*”. Ciertos métodos reproductivos no hubieran sido posibles sin la invención de aquellos que les precedieron; otros, eran directamente meros perfeccionamientos de los anteriores o aplicaciones innovadoras de sus métodos y técnicas: “*La litografía prácticamente implicaba el periódico ilustrado, así como en la fotografía se escondía ya el cine sonoro*” (Benjamin 2000:323)⁴. Parece, pues, a ojos de Benjamin, que la clave de la nueva “Era” es, al igual que la Primera Revolución Industrial fue a ojos de Marx y Engels, la convergencia de distintas tecnologías que dieron lugar a un cambio de paradigma económico-productivo⁵. La sinergia de las tecnologías reproductivas de la era de comunicación de masas, ha permitido que la reproducción del arte sea a la vez un proceso industrial —que su reproducción se estructure del mismo modo que las actividades fabriles, bajo los principios rectores de la racionalización productiva, división del trabajo y persecución del beneficio— y de alcance total —que abarque la práctica totalidad de las esferas de producción artística. En resumidas cuentas, esta serie de sinergias tecnológicas han posibilitado, por tanto, la “industrialización” del arte, del mismo modo en que anteriores convergencias de avances tecnológicos posibilitaron las que luego vinieron a denominarse Primera y Segunda Revolución Industrial.

4 Todas las traducciones de las citas literales que aparecerán en esta tesis son mías.

5 Siguiendo la línea argumental del propio Benjamin, podría establecerse cierto paralelismo entre la convergencia tecnológica que permitió la cultura de masas con la que auspició la burguesía entre el siglo XVIII y el XIX y que ya asombraba a Marx y Engels: “*La burguesía, a lo largo de su dominio de clase, que cuenta apenas con un solo siglo de existencia, ha creado fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas. El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación química a la industria y a la agricultura, la navegación a vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la asimilación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?*” (Marx and Engels 2005:30). La relativa coincidencia temporal de esta serie de hitos técnicos mencionados por Marx y Engels (química e ingeniería modernas, ferrocarril, telégrafo y máquina de vapor), fueron condición necesaria para el triunfo de la primera industrialización, del mismo modo que la convergencia de la rotativa, la fotografía, el fonógrafo, la radio y el cine lo fueron para esta primera etapa de la era de la comunicación de masas.

1.3 . *Implicaciones sociales de la reproducibilidad mecánica*

Pero el verdadero interés de Benjamin no es tanto el estudio de la nueva estructura de poder que se genera en torno al mercado de bienes culturales reproducidos mecánicamente —hacia donde orientarán posteriormente sus esfuerzos algunos miembros de la Escuela de Frankfurt— sino que se centra, como esbozábamos anteriormente, en los efectos que las nuevas posibilidades reproductivas tienen tanto en las artes mismas como en el conjunto de la sociedad. Las reconfiguraciones derivadas de esta nueva realidad mecánica se producen en múltiples

direcciones, pero podríamos convenir que afectan a todas las fases del proceso artístico entendido en sentido amplio: desde la propia producción de la obra, pasando por su reproducción y por la forma en la que es distribuida, sin olvidar la alteración en los procesos de percepción del público que implican las nuevas condiciones materiales.

A continuación pasamos a relatar las consideraciones de Benjamin respecto a los

cambios en las distintas fases del proceso artístico agrupando los efectos en cuatro grandes campos, tal y como muestra la Figura 1⁶.

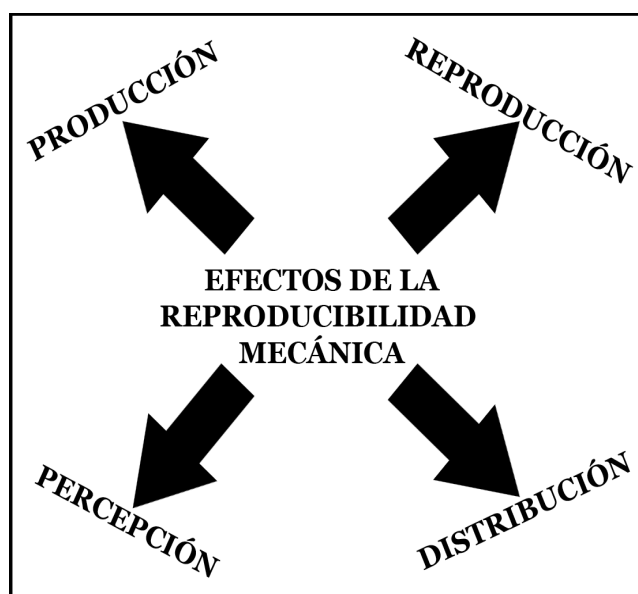


Figura 1: Propuesta de agrupación de los efectos de la reproducibilidad mecánica expuestos por Benjamin.

1.3.1 . **Reproducción, valor de culto y decadencia del aura**

Respecto al proceso de **reproducción** de las obras de arte, parece ser aquel en el que los cambios

⁶ Estas cuatro categorías, que pretenden ser entendidas como una segmentación puramente teórica de momentos —necesariamente interrelacionados e inseparables en la práctica— comprendidos dentro del proceso artístico, bien pudieran ser identificadas con las propuestas por Stuart Hall en su artículo “*Encoding/Decoding*” (2005).

han sido más evidentes. El perfeccionamiento alcanzado en la era de la reproducibilidad mecánica, no sólo deriva en la capacidad de generar un mayor número de copias y a un costo unitario más bajo, sino también en el incremento con respecto al grado de fidelidad de las mismas⁷. Todo ello vino a quebrantar, según Benjamin, la tradicional singularidad de la obra, su existencia única y, en consecuencia, a alterar sustancialmente la estructura del valor social del arte. Esa parte del valor al que él denominaba “valor de culto” y que estaba asociada a la existencia única de la pieza en sí y a la consiguiente veneración ritualizada de su esencia —primero de carácter mágico, luego religioso y más tarde secularizado—, empieza a perder importancia cuando el mundo social comienza a poblarse de forma masiva de reproducciones mecánicas. Benjamin utilizó una enorme prolijidad de términos para referirse a aquello que la reproducibilidad mecánica ponía en jaque. Se refirió a ello como “unicidad”, “singularidad”, “autoridad”, “autenticidad”, “aquí y ahora”, “presencia irrepetible”, “lejanía”, todas ellas ideas que acabaron confluyendo bajo el paraguas de uno de sus términos más populares: el “**aura**”.

Hay que decir que, por extraño que parezca, este término benjaminiano es el concepto más discutido y criticado, a la vez que el más asumido y utilizado de todos los esbozados en este célebre ensayo. No deja de ser extraño encontrar múltiples referencias a este término —achacando su autoría al sociólogo alemán— en textos que tratan cualquier tipo de asunto referente al arte, al cambio tecnológico e incluso a la economía. Y tampoco deja de ser sorprendente encontrar que la mayor parte de las exposiciones de ese “aura” son completamente dispares e incluso, a veces, opuestas entre sí.

Llama poderosamente la atención que un concepto “en disputa” haya acabado convirtiéndose en la bandera de la teoría benjaminiana del arte. Una de las razones más evidentes de esa rápida asunción responde al eminente vacío teórico que existe respecto al abordaje de determinadas dimensiones del arte en las ciencias sociales del momento. Pero aunque eso podría explicar, en cierto modo, la apropiación masiva del término por parte de los teóricos, ¿qué hay de la pluralidad de visiones acerca de lo que el aura *es* y *no es*?

⁷ La cuestión de la fidelidad de las copias y su relación con la noción benjaminiana de «aura», ha sido recientemente explorada por Latour y Lowe (2010).

En el caso que nos atañe, podemos decir que existen motivos para una cierta confusión interpretativa. El principal problema de la ambigüedad del “aura” es que en el propio texto de Benjamin encontramos elementos que hacen posible una doble interpretación del término. En un primer momento, el aura es presentada como concepto negativo, esto es, definida como ausencia, como negación: “*Uno podría agrupar los elementos eliminados bajo el término “aura” y decir: aquello que se desvanece en la era de la reproducibilidad mecánica es el aura de la obra de arte*” (Benjamin 2000:324). Más confuso es, si cabe, lo que sucede cuando recurre a una explicación basada en metáforas espaciotemporales, pues al mismo tiempo plantea el aura como el “*aquí y ahora de la obra de arte*” (Benjamin 1989:20) o como la “*manifestación irrepitable de una lejanía*” (Benjamin 1989:26). Por otra parte, en algunos de sus intentos de referirse a ese “algo” de una forma positiva recurre a elementos filosóficos como la “unicidad” o la “singularidad”, términos fuertemente cargados en el pensamiento europeo por su utilización en el campo de la ontología y la filosofía cristiana.

Es muy posible que todo ello haya contribuido a emborronar el aura de Benjamin terminando por aparecer como un concepto más oscuro que esclarecedor. Algunos han empleado ese enfoque ambiguo —junto con la propia relación histórica que Benjamin mantuvo con la mística judía⁸— para identificar el aura con un valor esencial, eterno y ubicado fuera —o más allá— de lo social; una suerte de alma de la obra. Sin embargo, puede que las nociones místicas o esencialistas del aura sean una interpretación capciosa de lo expuesto por Benjamin; una tergiversación interesada del estado de “inefabilidad” —esa falta de conceptos; de palabras que designen a las cosas— en el que el teórico se encuentra frente a un objeto de estudio todavía inexplorado. Quizás sea cierto que Benjamin no hizo una exposición sistemática, clara y concisa de sus percepciones y que su lenguaje poseía un cierto halo de oscurantismo, pero, a mi parecer, existen sobrados elementos en el propio texto que permiten la interpretación del aura como un concepto enteramente sociológico. Es más, como un concepto tan vigente como claramente necesario para la sociología del arte en la era contemporánea.

8 Para más información acerca de esta vinculación, revítese la correspondencia que Benjamin mantuvo con Scholem en los últimos años de su vida (Benjamin and Scholem 2011).

Un buen ejemplo para entender tanto la “*unicidad*” de la obra de arte como el sentido de la imbricación entre el aura y la tradición que Benjamin intenta poner de manifiesto, podemos encontrarlo cuando hace referencia al aura de las estatuas clásicas:

“La unicidad de la obra de arte se identifica con su imbricación con el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico.” (Benjamin 1989:25).

Parece que Benjamin entendía que ese valor aurístico, esa dimensión vinculada al “culto” y engarzada con la “tradición” era definida históricamente y, por tanto, susceptible de cambio. No residía de forma unívoca e independiente en el objeto de arte —estatua de Venus— sino que era forjada relacionamente como creencia en el objeto. Lejos de asumir su existencia prístina e inamovible intenta dar cuenta de ese “valor” como una dimensión de tipo simbólico.

Otra consideración interesante al respecto y que viene a apoyar esta visión historificada del aura es su noción de “*autenticidad*”:

“El concepto de autenticidad siempre supera la mera genuinidad. (Algo particularmente evidente en el coleccionista, que siempre tiene algo de fetichista, y el cuál, en la posesión de la obra, participa de su poder ritual). Aun así, la noción de autenticidad sigue siendo determinante en la evaluación del arte; con la secularización del arte, la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor de culto” (Benjamin 2000:338).

La noción de autenticidad manejada aquí por Benjamin tiene más que ver con una dimensión simbólica de la obra —tal y como refleja la referencia al fetichismo del coleccionista— que a cualquier “singularidad” mística⁹. Esta noción del aura fundada en el valor de culto de la pieza que cristaliza a modo de creencia social —creencia en su autenticidad, en su irrepetibilidad, en su trascendencia— no puede ser sino algo mutable y simbólico, esto es, socialmente construido.

9 Esta idea del fetiche como objeto depositario de una “creencia” social, no era precisamente nueva, pues ya había sido utilizada por teóricos como Marx en su noción de “fetichismo de la mercancía” o Sigmund Freud en su noción de “fetiche” como adjudicación de ciertos valores simbólicos al objeto, que servía para explicar desde la génesis de las religiones hasta la lógica de ciertas prácticas sexuales no hegemónicas. Más adelante veremos que este concepto fue posteriormente retomado por la Escuela de Frankfurt, especialmente por pensadores como Theodor Adorno en sus primeras aproximaciones a la sociología de la música.

¿A qué se refiere, pues, Benjamin cuando habla de que la reproducibilidad mecánica implica el “desmoronamiento del aura” [*Verfall der aura*]? Se refiere al efecto social de la multiplicación, al fin de la autoridad social de ese objeto como único, al desmoronamiento del poder-fetiché que da el monopolio simbólico. Se trata de un fenómeno que afecta especialmente al arte, donde el valor de uso de las creaciones es tan solo accidental y la mayor parte de su importancia recae, precisamente, en lo simbólico. Lo que entra en crisis ante la posibilidad de la reproducción masiva es la creencia que el colectivo tiene en su valor, o por lo menos en la parte de valor que reside en su condición de ser único en el mundo. Si ahora la obra de arte puede ser copiada al milímetro con facilidad, ¿cómo ha de verse intacto el “valor de culto” de ésta? Si lo singular de la pieza de arte es ser única, imbricada con la tradición, ser producto —y testimonio— de sus vivencias históricas y punto de condensación genuino de una trayectoria, en el momento en que el mundo se colme de copias fieles de la misma dejará de serlo, perderá su “autoridad”:

“La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como ésta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad” (Benjamin 1989:22).

Su autoridad, como exponíamos anteriormente, se vinculaba al culto de su esencia única, a la creencia de que esa obra solo existía en un lugar del espacio-tiempo y que escondía bajo su existencia material el valor histórico —en tanto que testimonio— y artístico —en tanto que original e irrepetible— de una tradición. Esta fe en que al observar la obra de arte uno observa un punto de condensación histórico-social y un valor artístico único es lo que viene a poner en jaque la reproducibilidad mecánica. Es comprensible que, tal y como refleja Benjamin, nos encontremos ante un momento de disminución del “valor de culto” de las obras de arte en tanto que dimensión vinculada a la tradición y a sus manifestaciones rituales. No es extraño que el desvanecimiento de esta dimensión del valor de lo artístico, se traduzca en la progresiva independencia del acto de fruición del arte respecto al rito social establecido por la tradición. El disfrute del arte ya no está necesariamente localizado en el evento que lo

produce, expone o ejecuta. Como apuntaba el propio Benjamin en una de sus sentencias más célebres:

“por primera vez en la historia universal, la reproducibilidad mecánica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin 1989:27)¹⁰.

Pero este vacío dejado por el “desmoronamiento del aura” —por este fin de la presencia irrepetible del objeto artístico que degrada su singularidad depreciando el “valor de culto” de la obra misma— deja hueco a otra dimensión del valor de la obra de arte que viene a ocupar su posición dominante.

1.3.2 . Distribución, valor exhibitivo y cultura de masas

Benjamin entendía que existían —al menos— dos dimensiones de valor social del arte: aquella basada en el culto, fundada en la creencia y en el ritual marcado por la tradición; y la exhibitiva, fundada en la circulación del arte, en su recepción por parte de un público. Como exponíamos en el anterior epígrafe, en la era de la reproducibilidad mecánica, el “valor de culto” ve mermada su importancia, viéndose esta sustituida por el nuevo papel preponderante del “valor exhibitivo”. Este cambio de proporción entre las distintas dimensiones de valor social del arte es, precisamente, la clave de la alteración que vive el proceso de **distribución**. Lo que, según Benjamin, se incrementa —paralelamente al decrecimiento del “valor de culto”, que consignaba bajo la figura retórica del “desmoronamiento del aura”— es el “valor exhibitivo” del arte, ya que, gracias a las nuevas posibilidades distributivas de la reproducción mecánica, la obra es capaz de llegar a un público cada vez mayor. La multiplicación de la obra de arte hace que esta ya no sea única, pero posibilita su distribución masiva, su “acercamiento” a la masa:

“[La reproducción mecánica] permite al original salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o de disco fonográfico. La catedral abandona su localización para ser recibida en el estudio del amante del arte; la producción coral, ejecutada en el auditorio o al aire libre, resuena ahora en el salón” (Benjamin

¹⁰ El acto social “concierto”, por poner de ejemplo del caso de la música, entendido como rito de ejecución musical con ubicación, funciones, normas de conducta y duración acotada, deja de ser indisociable del acto de escucha de la música. La música, en este caso, se libera de la necesidad de ser recibida bajo determinadas condiciones sociales, abriendo la posibilidad —como desarrollaremos en posteriores capítulos— de nuevos tipos de escucha.

Retomando la lectura del aura como una “lejanía” y asumiendo que la nueva reproducción produce un acercamiento del arte a la masa, habría que entender esta nueva proporción del valor social como un fenómeno capaz de poner en relación al arte con la masa. Esta otra cara de la moneda, la de las nuevas posibilidades reproductivas que surgen de la reproducibilidad mecánica bien podría leerse como el contrapunto al fenómeno de “desmoronamiento del aura”, pero, en esta ocasión, en clave positiva e incluso potencialmente emancipadora para gran parte de la sociedad, y, en especial, para aquellos cuyo acceso al arte había sido más difícil por motivos económicos y geográficos. Aunque, hay que decir que al igual que en el proceso de reproducción —donde la copia mecánica “emancipaba” a la obra respecto del ritual, pero a la vez “liquidaba” su imbricación con la tradición— también este nuevo proceso de distribución tiene dos caras.

Por un lado, ha llegado a hacer posible lo que el poeta y ensayista francés Paul Valéry auguraba ya en 1928; esa idea del “arte corriente” —circulante al modo del agua o la electricidad— fruto de las posibilidades de la era de la reproducibilidad mecánica, que tanto fascinó a Benjamin. Tal y como pronostica el propio Valéry en su ensayo “La conquête de l'ubiquité”:

“Las obras adquirirán una suerte de ubicuidad. Su presencia inmediata o su recuperación obedecerán a nuestra llamada en todo momento. Ya no serán solo en ellas mismas, sino en todos los lugares donde se encuentre alguien con su aparato. Ya no serán recursos u orígenes, y sus beneficios se encontrarán o se re-encontrarán por completo allá donde se quiera. Como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica vienen desde lejos hasta nuestras residencias para responder a nuestras necesidades mediante un esfuerzo casi nulo, así seremos alimentados de imágenes visuales o auditivas, naciendo y evaporándose al mínimo gesto, casi a una señal” (Valéry 2003:3).

Lo cierto es que en las palabras del ensayista y poeta francés puede observarse el presagio de muchos de los sistemas actuales de distribución de las obras de arte o de cualquier tipo de bien cultural reducible a una señal decodificable. En el futuro que dibujaba, podemos apreciar la silueta de lo que ya —en parte— era la radio, sería la televisión y, más tarde, Internet; sistemas de cultura “corriente” que acuden al propio domicilio con un simple gesto, sea este el botón de un control remoto o el *click* de un

ratón. Se trataba, a ojos de Valéry, cuyo testigo recogió Benjamin, de la superación de las limitaciones espaciales y temporales en cuanto al acceso a las obras de arte.

Además de hacerse eco de estas ideas de Valéry, Benjamin auguró otras aplicaciones positivas de este “acercamiento” que permitían las copias de las obras de arte, por ejemplo usos de carácter científico. La nueva óptica que los medios de reproducción modernos posibilitan respecto a la realidad abre la posibilidad a una observación de la misma absolutamente inalcanzable antes de su invención. Como bien apunta Benjamin, las posibilidades surgidas no solo agitan el sustrato del arte, sino amplían el rango de visión de la propia ciencia en múltiples dimensiones:

“Un vistazo a la psicología ocupacional ilustra la capacidad experimental del cinematógrafo. El psicoanálisis puede ilustrar esta idea bajo otra perspectiva. La película ha enriquecido nuestro campo de percepción a través de métodos que pueden ser ilustrados por los de la Teoría Freudiana. [...] La cámara nos introduce en el inconsciente óptico, del mismo modo en que el psicoanálisis nos introdujo en los impulsos inconscientes” (Benjamin 2000:333).

Todas estas aplicaciones de la reproducibilidad mecánica son consideradas por el autor como partes beneficiosas del progreso derivadas de la propia reproducibilidad. Como hemos podido ver —y a diferencia de las ideas fuerza que caracterizaron a sus sucesores frakfurtianos— Benjamin supo leer en los cambios tecnológicos una pluralidad de posibilidades positivas. De hecho, ni siquiera negaba la eventualidad de que las nuevas formas de arte surgidas al calor de la reproducibilidad mecánica —como es el caso del cine— pudieran hacer su aportación a un fin revolucionario:

“No negaremos que, en algunos casos, las películas de hoy puedan también promocionar la crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso por lo que respecta al orden de distribución de la propiedad” (Benjamin 2000:331).

Aun así, el enfoque de Benjamin distaba mucho de considerar esta nueva lógica de distribución masiva del arte como libre de contrapartidas. La otra parte, la cara negativa de la nueva realidad distributiva se esconde también tras la distribución masiva del arte, y es la que tiene que ver con la propia distribución desigual del poder y la reproducción de esos esquemas en el campo de la distribución.

Una de las principales consideraciones de Benjamin respecto a las nuevas artes de la era de la reproducción mecánica es su capacidad para construir representaciones de la realidad, informar el imaginario de las masas e influir en ellas. Lo negativo, la amenaza que “acecha” tras esta característica específica no es tanto esta capacidad representativa de las nuevas artes surgidas de la reproducibilidad, sino el hecho de que su producción y distribución se encontraran —al menos en occidente¹¹— en manos del capital. Es el caso del cine, ejemplo paradigmático de las nuevas artes de la era de la reproducibilidad mecánica. En su configuración de los universos audiovisuales que conforman el imaginario social del público, se niega al proletariado incluso el derecho a ser representado. Se trata de una cuestión de desigualdad de poder de representación de la realidad a través de las obras artísticas, que —aunque tradicionalmente ya hubiera tendido a bascular del lado de las clases dominantes— ve acentuada su asimetría en la era de los medios de masas debido a la creciente concentración en los medios de producción, reproducción y distribución.

“En la Europa Occidental, la explotación capitalista del cine niega el legítimo derecho del hombre moderno a ser reproducido. Bajo estas circunstancias, la industria del cine trata de alentar el interés de las masas a través de la ilusión —promoviendo espectáculos y sospechosas especulaciones” (Benjamin 2000:331).

De una forma interesada, se excluye a ciertos sectores sociales de la representación, y se sustituye la realidad por un escaparate ilusorio que sirva a los intereses del capital. Se trata del esbozo de una idea que desarrollarán posteriormente Adorno y Horkheimer en su “Dialéctica del Iluminismo” (Adorno and Horkheimer 1998) cuando aborden en profundidad la nueva industria del arte y la cultura como estructura de poder al servicio del capitalismo, y cuyo desarrollo abordaremos con más profundidad en el apartado dedicado a este efecto.

Pero la lectura negativa que Benjamin hace con respecto a la nueva lógica de distribución masiva no acaba en la lógica desigual del poder de representación. Existe otra dimensión problemática que tiene que ver con este “acercamiento” de la obra al público, con su distribución masiva. La propia idea de

11 Benjamin hace algunas menciones al distinto enfoque sobre la cuestión que imperaba en los países comunistas, haciendo referencia a un arte que basa su valor en su “función social”. Menciona los que serán los principios de la corriente artística que vendrá a denominarse como “realismo socialista”, fundado en la idea de la “politización” del arte respecto a la “estetización” que acechaba desde dos frentes: el de la teoría burguesa de *l'art pour l'art* y el del fascismo.

masa que solía manejarse por parte del intelectualismo de la primera mitad del siglo XX entrañaba a menudo una visión antropológica negativa que contemplaba al hombre-masa como un ente inconcreto, acrítico, manipulable y cuyos más bajos instintos tendían a activarse, precisamente cuando su individualidad se diluía en el colectivo. La idea de un hombre-masa desposeído de su carácter individual y la de una masa fuera de control, voluble y destructiva, era uno de esos lugares comunes del intelectualismo del momento¹². Lo que hoy nos resultaría más curioso, es que la propia sociología crítica también se adscribiera entonces a esa idea de un modo más o menos incondicional. De todos modos, había claros matices respecto a estas concepciones; mientras que el intelectualismo burgués de principios de siglo contemplaba a la masa con una mirada elitista, mezcla apocalíptica de terror y de fascinación, la Crítica la observaba con un enfoque paternalista: las masas eran víctima de la vorágine capitalista y debían ser “rescatadas”. El consecuente desprecio por la agencia del individuo impregnó al estructuralismo en gran parte de sus abordajes sociológicos de la modernidad y contagió a la Crítica de una visión radicalmente pesimista acerca del control que el capitalismo podía ejercer sobre la población a través de las distintas instancias de la superestructura.

Por lo que respecta a esta cuestión, podemos decir que Benjamin se inscribe en el marco de la intelectualidad crítica de su época. Asume que la modernidad promueve la pérdida de individualidad genuina en pos de la preponderancia de la masa, algo que si bien queda representado en el mundo del arte a través del “desmoronamiento del aura” encuentra, para él, su equivalente teórico en el auge de ciencias como la estadística.

Benjamin compartía con sus contemporáneos una cierta visión sobre la debilidad del “hombre medio” ante los distintos métodos de representación e influencia que utilizaba el capital, aunque centró su análisis en una dimensión distinta, que aporta algo nuevo a esta denuncia que tanto caracterizó a la crítica de la primera mitad del siglo XX. Su idea abordaba la disposición no reflexiva de la masa precisamente como el efecto de las características de las nuevas artes de la era de la reproducibilidad

12 Algunas de las primeras aproximaciones teóricas a la noción moderna de la *masa* puede observarse en "*La Rebelión de las Masas*" de Ortega y Gasset (1966). Aunque el origen de estas concepciones de el pueblo como ente colectivo e irracional podrían incluso remontarse incluso a la antigüedad clásica.

mecánica; dicho de otro modo, buscó las causas de la constitución del hombre-masa moderno en los cambios en la percepción que implicaban las nuevas artes de masas, cuyo máximo exponente era el cine.

1.3.3 . Percepción, masa y actitud crítica

La reproducibilidad mecánica no solo cambió la forma que teníamos de percibir las artes existentes, también vino a generar artes enteramente nuevas, cuyos ejemplos paradigmáticos eran —al menos en 1936— la fotografía y el cine, ambos indisociables de las nuevas posibilidades reproductivas del arte. Uno de los ejercicios recurrentes de Benjamin era precisamente la comparación entre esas nuevas artes y las que consideraba sus referentes clásicos: la pintura y el teatro.

Pero el arte que más le llamó la atención desde el punto de vista de los cambios en la percepción del público fue, sin duda, el cine. Benjamin entendía al audiovisual como el paradigma de una era nueva, donde la percepción crítica sucumbía al desfilar de las imágenes, donde el pensamiento crítico y sosegado se hacía más y más difícil:

“La pintura invita al espectador a la contemplación; ante ella, el espectador puede abandonarse a sus asociaciones [...] El proceso de asociación del espectador cuando es sometido al cine es, en efecto, interrumpido por la continua y repetida sucesión de imágenes” (Benjamin 2000:335).

La propia reacción de la masa se veía alterada ante esta percepción que fomentaba la forma de expresión del cine. La crítica ya no es reflexiva, sino que se funda solo en un juicio que remite al “gusto”. El público ocupa a la vez la posición del crítico y la del fruidor, o lo que es lo mismo, el juicio masivo sobre el arte prescinde de criterios analíticos y se deja llevar por una irracionalidad frutiva. El arte masivo se constituye en distracción y su fruición se vuelve reaccionaria haciendo que el público desee lo ya conocido y rechace la innovación.

"La reproducibilidad mecánica cambia la reacción de las masas respecto al arte. [...] De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la frutiva.” (Benjamin 1989:44).

A ojos de Benjamin, la crítica que acompañaba la percepción reflexiva de la lectura o la pintura deriva en el cine en una peligrosa fusión de lo visual y lo emocional. Sin saber cómo, el espectador es arrastrado a una percepción de carácter meramente emotivo frente al audiovisual. Ante este tipo de expresión artística, la recepción de la obra es mucho más directiva, esto es, es más fácil dirigir la recepción del público por parte de las instituciones de producción. Además, la masividad de su visualización es también un aspecto performativo de la percepción del público. La reacción colectiva — ya esperada e incluso pretendidamente diseñada por la industria cinematográfica— subyuga a la reacción individual a través de la presión social del evento de recepción —en este caso la proyección de la película—:

“Las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan” (Benjamin 1989:45).

Aunque algo melodramática, esta última idea cae como una losa y se constituye en una de las primeras piedras de lo que será el análisis del cine como mecanismo último de control de las masas. El incipiente cine sonoro que analizaba Benjamin y su utilización creciente como método de comunicación política vio su auge con el ascenso del fascismo cuyas funciones estéticas de cohesión y de propaganda fueron entendidas a la perfección por sus líderes políticos. Seguramente nos venga a la mente la imagen orweliana de “La Hora del Odio” en la que los individuos, fundiéndose catárticamente con la masa, gritaban enfurecidamente a las imágenes que se proyectaban y que representaban todo aquello que — siempre según el poder establecido— debía ser detestado (Orwell 1970).

La utilización del audiovisual como canalizador colectivo de emociones, gracias a su lógica expositiva arrolladora abre la ventana a una nueva forma de hacer política de cara a la percepción de la masa en la que, como decía Benjamin “*la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes*” (Benjamin 1989:32). El cine instituye, por tanto, un nuevo tipo de percepción, en el que el público se deja conducir por una sucesión de estímulos multisensoriales (sonidos, música, imágenes) cuya sinergia produce una recepción mucho más directiva y cuyo análisis pausado y reflexivo es más

difícil que en el caso de las artes tradicionales.

1.3.4 . Producción, las nuevas posibilidades creativas y el binomio autor-público

El análisis de las implicaciones que la reproducibilidad mecánica tiene en el proceso de producción del arte es posiblemente el espacio al que Benjamin dedicó menor extensión de su ensayo, aunque no por ello sus aportaciones fueron menos sugerentes. Incluso podríamos decir que dicho análisis toma especial vigor al calor de la nueva realidad digital donde las nuevas artes vienen a poner en cuestión tanto los patrones clásicos de producción como la tradicionalmente férrea frontera que separaba el rol del autor y del público en el mundo del arte. Y el germen de estos cambios de la era digital, que hoy observamos como novedosos y genuinos, se atisbaba ya en el análisis que Benjamin hacía de la reproducibilidad mecánica.

A parte de la generación de nuevas formas de arte y expresión —Benjamin mencionaba el cine y la fotografía, pero hoy podríamos añadir miríadas a la lista— la reproducibilidad mecánica ha introducido cambios decisivos en la manera de concebir y producir el arte. En el caso del cine —ejemplo que Benjamin expone como paradigma de la nueva era mecánica a través de su comparación con su precursor teatral— se rompen tres de las características fundamentales que caracterizaban a las artes escénicas.

En primer lugar, se presenta como un todo integral aquello que no ha sido elaborado como tal. Se genera un **continuum artificial** fruto de un montaje posterior en el que pasa a centrarse gran parte del peso de la creación. A la construcción de la ilusión que supone la producción del arte se añade ahora una nueva etapa del proceso creativo, una que es posterior a las demás fases tradicionales.

“En el teatro, uno sabe en todo momento cuál es el lugar desde el cual la obra no puede ser inmediatamente detectada como ilusoria. No existe tal lugar en la grabación de una película. Su naturaleza ilusoria es una de segundo grado, el resultado del montaje” (Benjamin 2000:332).

El efecto escénico de la “cuarta pared”, término acuñado por el realismo teatral del XIX, donde el público es cómplice consciente de una ilusión —la de una representación observada cuya separación puede romperse— no puede darse en el cine sino como un simulacro. En el audiovisual no se representa ante un público sino que se finge —ante una cámara— que se representa ante un público, convirtiendo el resultado en una ilusión de segundo grado, la ficción de una ficción¹³.

En segundo lugar, se muestra la obra desde una **omniposicionalidad imposible** para los sentidos del ser humano en observación directa; algo que se ejemplifica en el caso del cine grabado con multicámara, donde puede asumirse una sucesión de múltiples puntos de vista e incluso una visión múltiple en simultaneidad.

“Guiada por el camarógrafo, la cámara cambia continuamente su posición con respecto a la representación. La secuencia de visiones posicionales con las que el editor compone utilizando el material que le es suministrado constituye la película completa” (Benjamin 2000:329)

Las nuevas artes dotan a la percepción de posibilidades inconcebibles hasta entonces, de entre las cuales Benjamin destacó la macrofotografía o la cámara lenta, con lo que las posibilidades expositivas aumentaban enormemente¹⁴. Además, el cine introduce, una nueva dimensión creativa, que se fundamenta en la posproducción —la edición, el montaje, la introducción de efectos especiales, etc.— que permite la composición de la obra final en base a elementos recombinales llamados *brutos*¹⁵.

Y en tercer lugar, la producción en las nuevas artes como el cine o la grabación musical, **elimina el *feedback*** del público durante la interpretación. Aunque la grabación-posproducción introduce una

13 Es algo que también sucede con la música grabada en tanto en que, al menos al principio, tenía como referente a la ejecución en directo. De hecho, las primeras grabaciones musicales eran realmente ejecuciones en un sentido clásico —interpretadas por todos los ejecutantes en simultaneidad y recogidas de forma íntegra y sin cortes—, cuyo único montaje consistía en elegir la mejor toma (Katz 2010:41–43). Con la introducción del multipistas, la música grabada comienza a plantearse —como en su día hizo el cine— posibilidades creativas imposibles para el directo dotando poco a poco a la grabación musical de los elementos definitorios de un arte nuevo.

14 En el caso de la música un buen ejemplo de nuevas posibilidades creativas en la era de la reproducibilidad mecánica sería el *crooning*, técnica vocal popularizada por cantantes como Bing Crosby y Frank Sinatra durante la primera mitad del siglo XX, que solo pudo desarrollarse gracias a la invención —y progresivo perfeccionamiento— del micrófono como tecnología de mediación entre el ejecutante y el público (Katz 2010:46).

15 Esta nueva dimensión creativa fundada en el montaje —entendido cada vez más como un “lenguaje”— que fue cristalizando en los primeros años del cine y terminó consolidándose en el encumbramiento creativo de la figura del *director de cine*, también se hará extensiva más tarde al mundo de la música grabada con la aparición del multipistas, dando especial relevancia a la figura del *productor musical* y su tránsito de figura meramente técnica a figura técnico-artística.

enorme gama de posibilidades creativas tanto en la música como en el cine —basadas en la posibilidad de repetición de tomas, retoque y combinatoria— conlleva la evidente imposibilidad de ajustar una *performance* a tiempo real según la reacción del público.

“El actor de cine, carece de la oportunidad del actor teatral de ajustarse a la audiencia durante su actuación, en tanto en que no presenta su actuación al público en directo” (Benjamin 2000:329).

De este modo, se rompe la tradicional vinculación comunicativa que unía la ejecución teatral o musical con la audiencia y que influía en la misma construyendo una atmósfera específica (la del ritual colectivo del que ahora se desprende). El *feedback* continuo recibido por los artistas y la modificación consciente o inconsciente que imprimía en la continuidad de la ejecución, lograba que cada representación fuera ligeramente distinta y por tanto, en cierto modo, única.

El afán por la recuperación de este efecto de *feedback* perdido —ligado a la nostalgia por un aura perdida como la que Benjamin ponía de manifiesto— parece ser uno de los elementos explicativos del auge que en los últimos años han venido experimentando las artes escénicas (SGAE 2011, 2013), y también es, en cierto modo, responsable de nuevos fenómenos híbridos entre las artes escénicas clásicas y las nuevas artes de la reproducibilidad mecánica como los “*live album*”, discos que recogen grabaciones en concierto —y que comúnmente se acompañan de un DVD que contiene una producción audiovisual del mismo— o el vídeo teatro, del que fue un ejemplo en España el popular programa televisivo Estudio1.

Además de esta triple ruptura con las características fundamentales de las artes escénicas, la reproducibilidad mecánica tuvo otro efecto fundamental que también toma especial fuerza en el momento histórico en que vivimos. Se trata de la cuestión de los roles del autor y el público, cuyo replanteamiento fundamental podemos también percibir en Benjamin.

La reproducibilidad mecánica no solo amplió, como exponíamos anteriormente, el público objetivo de las obras de arte gracias a la distribución masiva que posibilitaba, también produjo un aumento radical en el número de productores, y no solo de aquellos que se dedicaban al arte en cualquiera de sus

formas desde un punto de vista profesional. En los años treinta del siglo XX, este cambio sustancial en el mundo del arte ya resultaba algo evidente para Benjamin en campos como la literatura:

"Durante siglos, un reducido número de escritores se enfrentaba a varios miles de lectores. Esa situación vino a cambiar hacia finales del siglo pasado [siglo XIX]. Con la creciente expansión de la prensa, que fue poniendo nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales al alcance del público, un creciente número de lectores se convirtieron en escritores, aunque solo fuera de forma ocasional —al menos al principio—." (Benjamin 2000:331).

Esta reflexión nos abre la puerta a lo que entonces era una situación nueva y hoy es cada vez más importante en nuestra sociedad. Al verse incrementado en número de productores, la tradicional separación —también anclada en el ritual, e incluso en criterios de estatus— entre aquel que produce cultura y arte, y aquel que tan solo las recibe de un modo pasivo se hace más y más borrosa.

"La distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter básico. La diferencia se vuelve meramente funcional; puede variar según el caso. En cualquier momento el lector está dispuesto a asumir el papel de escritor." (Benjamin 2000:331)

Como acometeremos más adelante cuando tratemos de exponer la actual situación del binomio autor-público, los distintos fenómenos que convergen en la reproducibilidad mecánica —que vendrán a verse acrecentados tras el surgimiento de la reproducibilidad digital—, la nueva realidad del mundo del arte ve también como se replantean sus roles fundamentales. Como veremos, la nueva realidad de la superestructura no ha de traducirse tan solo en un cambio material, sino que vendrá a poner en cuestión, incluso a reconfigurar, las antiguas estructuras de poder y legitimidad.

2 . ADORNO, HORKHEIMER Y LA INDUSTRIA CULTURAL

2.1 . La construcción de una crítica de la superestructura

Si a través de su célebre ensayo Benjamin fue pionero en el abordaje de los efectos que los cambios materiales tuvieron en la superestructura, Theodor Adorno y Max Horkheimer no se conformaron con

ahondar en el análisis de las implicaciones sociales de las nuevas posibilidades tecnológicas de reproducción. Fueron más ambiciosos en su objetivo proponiéndose emprender una crítica de la globalidad de la nueva superestructura en tanto que instrumento ideológico sistematizado. En 1944 publicaron su “*Dialektik der Aufklärung*”, traducido al español como “*Dialéctica de la Ilustración*” (Adorno y Horkheimer 1998). En esta obra, los autores —ambos adscritos a la llamada Teoría Crítica y miembros de la Escuela de Frankfurt— incluyeron un capítulo dedicado al análisis de lo que denominaron la “Industria Cultural” y que titularon “*Ilustración como engaño de masas*”. Desde su compromiso emancipatorio de raíz marxista, los dos pensadores alemanes se propusieron analizar los mecanismos de dominación que el capitalismo ejercía desde la superestructura, con el fin de generar una herramienta que permitiera al proletariado tomar conciencia de dicha dominación. Así pues, su análisis se desarrolló —como era característico en aquellos que se adscribían a la Teoría Crítica— con un propósito político claro siempre presente en el horizonte de la investigación: impulsar el cambio social.

2.2 . *La Industria Cultural o la superestructura como sistema*

Desde su enfoque estructuralista, lo primero que Adorno y Horkheimer se aprestan a desmentir, es la idea —bastante popular entre la intelectualidad de la primera mitad del siglo XX— de que el mundo cultural experimentaba una situación caótica y descontrolada que venía acompañándole desde el inicio del tránsito a la modernidad:

“La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos” (Adorno y Horkheimer 1998: 165).

Bien al contrario, el punto de partida de Adorno y Horkheimer, es que la cultura del momento se encontraba más estructurada y unificada que nunca, que se había constituido en un sistema complejo e interrelacionado, donde la convergencia de las distintas artes, así como sus técnicas de producción

tenían un papel fundamental. Como ellos mismo reflejan de forma clara, *“Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”* (Adorno y Horkheimer 1998: 165).

Esta compleja armonización —cuya naturaleza y consecuencias abordaremos con más detalle posteriormente— abarca a la totalidad de las artes y en todos sus planos incluyendo el estilístico, estético, político y filosófico, constituyendo una única entidad con un enorme poder de influencia: la Industria Cultural¹⁶. La existencia de dicha entidad social estructurada y dedicada a la gestión de los distintos elementos de la superestructura, ha sido a menudo justificada como una mera consecuencia del avance tecnológico, como un efecto lógico de la modernidad:

“Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares [productos estandarizados]. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores” (Adorno & Horkheimer 1998: 166).

Pero lo cierto es que ese propio poso en el imaginario social, esa idea común de que una estructura cultural de carácter industrial —formalizada y armonizada— es tan inevitable como beneficiosa, es uno de los elementos en los que basa su propia fuerza; una pretensión de objetividad y de necesidad que le inocula legitimidad como sistema de gestión de la superestructura. La clave se esconde precisamente ahí, en la falta de problematización de esta nueva entidad, en la aceptación acrítica de su existencia como algo irremediablemente necesario, como algo “natural”. Pero para la Teoría Crítica, la condición oculta de este sistema de gestión de la superestructura —al que muy adecuadamente denominaron Industria Cultural¹⁷— y su supuesto fundamento en la racionalización de la producción, distribución y

16 Téngase en cuenta que antes de que Adorno y Horkheimer acuñaran el término, no existía una forma clara de referirse al nuevo entramado de poder constituido por los distintos sectores de producción cultural de la era de la reproducibilidad mecánica. Las distintas “industrias” de la superestructura eran sectores productivos diferenciados y raramente vinculados entre sí de forma teórica. La de Adorno y Horkheimer parece ser, pues, la primera tentativa de entender la nueva superestructura capitalista desde su totalidad y en su imbricación con la estructura. De hecho, la supervivencia del concepto “Industria Cultural” hasta nuestros días —habiéndose sido este asumido y utilizado incluso por los detractores de la Teoría Crítica— podría considerarse como uno de los grandes éxitos teóricos de la Escuela de Frankfurt.

17 Como ya exponíamos en el capítulo anterior, Walter Benjamin había esbozado la idea de que la situación de la superestructura en la modernidad era una transposición tardía de las condiciones de producción del capitalismo que ya se habían dado en la infraestructura un siglo antes. Siguiendo la estela de ese planteamiento, y tomando como base la idea de “industrialización” como materialización del sistema de producción capitalista —y siendo que las propias “industrias” de cada sector se reconocían como tales—, parece bastante acertado conceptualizar la nueva entidad gestora

consumo aplicados al mundo del arte, oculta la verdadera función social de esta nueva entidad:

“En realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la universalidad del sistema se afianza cada vez más. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad” (Adorno and Horkheimer 1998:166).

Este nuevo ente nacido que alimenta a —a la vez que se nutre de— la cultura de masas, esta Industria Cultural, no es políticamente neutra sino que está al servicio de una causa: la causa del capital. Y su propia unidad es la base de su constitución en estructura de poder y de perpetuación del sistema de dominación. La creación de esta gran estructura de producción parece tener un objetivo claro, que pasa por llevar a la superestructura a su estadio último dentro del sistema capitalista, esto es, consagrar a la cultura como aparato de generación de servidumbre. El proceso de convergencia y la constitución de la superestructura en industria convierten a la producción cultural en la clave de la reproducción social. Pero, ¿de qué modo entienden Adorno y Horkheimer que la Industria Cultural sirve a este propósito?

2.3 . *El estilo único o la totalización de una lógica*

La Industria Cultural cumple, para Adorno y Horkheimer, el propósito de procurar estabilidad social con el fin de perpetuar el orden de las cosas, y lo hace de varias formas. La primera, es a través de la inclusión de la diferencia dentro del propio sistema industrial. Para construir un sistema único, estructurado y armonizado que permita controlar la totalidad de la producción, es necesario incluir incluso aquella producción que surge en los márgenes, aquella que no está —al menos en origen— destinada a la masa. A través de una cuidadosa sectorización del mercado, la Industria trata de incorporar y “normalizar” cualquier atisbo de independencia productiva:

“Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para

de la superestructura como Industria Cultural, esto es, como resultado de la aplicación generalizada del modelo de producción industrial al mundo de la cultura.

todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente” (Adorno and Horkheimer 1998:168).

La diferencia permite a la estructura industrial de la cultura llegar más lejos, abarcando un espacio social mayor. Bajo la idea de “*mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección*”, la nueva Industria Cultural se esfuerza en la “*eterna repetición de lo mismo*” (Adorno and Horkheimer 1998:178). El fin último de la existencia de esta estructura de dominación es la generación de una tónica subyacente, un “estilo único”, una lógica de producción que se autoreproduzca sin necesidad de ser explícitamente dirigida: “*La fuerza universalmente vinculante de esta estilización supera ya a la de las prescripciones y prohibiciones oficiosas*” (Adorno and Horkheimer 1998:173).

Digamos que lo que se está configurando tras el proceso de armonización de las distintas industrias de la cultura y su imbricación como sistema es una estructura de dominación más sutil, que supera la mera coerción física y que utiliza la unidad de estilo y de estética como elemento de ejercicio de violencia simbólica. Poco a poco, la “industrialización” de la cultura, su inmersión en la lógica del sistema de producción capitalista, va minando la autonomía productiva del arte y va someténdola al nuevo sistema socioeconómico:

“Eso es lo queda de los «impulsos autónomos» de la obra. De ahí que el estilo de la industria cultural, que no necesita ya probarse en la resistencia del material, sea al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa” (Adorno and Horkheimer 1998:174).

Y es en esa consecución de una semejanza total, de la aniquilación del estilo y la unificación estética donde se aúna cualquier particularismo del arte —como lo sería el aura de Benjamin— a la universalidad “necesaria” que impone la realidad económica. El arte se somete —o mejor dicho, se incorpora— a la lógica del capitalismo, esto es, a la producción industrial y la sumisión a los principios del mercado.

Esto explica la sensación que los productos de las nuevas artes de masas producían a Adorno y Horkheimer, esa idea de que todo era previsible, de que los esquemas eran repetidos y de que sus planteamientos estaban estructurados de un modo intencional; que existía, tras su producción, una planificación orientada incluso en lo creativo:

“Confirmar el esquema, al tiempo que lo componen, constituye toda su realidad vital. Se puede siempre captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente. El número medio de palabras de una historia corta es intocable. Incluso los *gags*, los efectos y los chistes están calculados como armazón en que se insertan” (Adorno and Horkheimer 1998:170).

Para Adorno y Horkheimer la nueva lógica del uso de estructura y patrones subyacentes en la creación, elimina todo rasgo de espontaneidad del proceso de creación artística y someten a la creación a una administración racional fundada en el criterio de explotación del objeto artístico. La estructura subyacente de la obra, la *fórmula*, prima sobre la independencia creativa, el proceso de producción se organiza mediante los criterios industriales, mediante la “racionalización” productiva. El arte ya no es vehículo de la idea de un autor, sino medio para un fin sistémico:

"Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, desde un despacho. La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta" (Adorno and Horkheimer 1998:170).

El arte industrializado se somete, de este modo, a una nueva teleología, una que ya no es ni política —como podría ser en el caso de un arte revolucionario—, ni autorreferencial —como sucedía en el caso de los principios de *l'art pour l'art*—. El arte ya no es vehículo de comunicación de una idea, su nuevo objeto y razón de ser es la explotación económica, esto es, la generación de beneficio. Y la función de la nueva convergencia de todas las artes responde a una integración vertical orientada a generar sinergias económicas. Como reflejan los autores, “*este proceso de trabajo integra a todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela preparada ya en vistas al cine, hasta el último efecto sonoro*” (Adorno and Horkheimer 1998:169). A la vista de los hechos, podemos constatar que gran parte de estos rasgos

estructurales y estrategias de la Industria Cultural descritos por Adorno y Horkheimer en los años 40 no solo se han mantenido hasta nuestros días, sino que se han visto reforzados.

Por otra parte, este tejido de dominio sutil que la Industria teje, trata de impregnar todas las esferas de lo social armonizándolas en un solo estilo y una sola estética. Poco a poco, la cultura se funde con la publicidad e incluso sus lenguajes y formas de expresión se confunden. La expresión trillada, utilizada como fórmula, sustituye a su antiguo significado “esterilizando” el lenguaje y, por tanto, vaciando su contenido. Y es que, para estos dos pensadores de la Escuela de Frankfurt, no había mejor espejo que el lenguaje para observar los efectos performativos que se perpetran a nivel ideológico a través de los nuevos medios que conforman la Industria Cultural. La expresión hecha fórmula se convierte en la mejor formalización de un estilo único, esto es, es utilizada como una de las más importantes herramientas de dominación. “Libertad”, “diáfano”, “amor”, “oportunidad”, “rebeldía”, “familia”... El lenguaje publicitario —transversal a todos los sectores de la Industria Cultural— genera y eleva lemas y expresiones al estadio de “señales sociales”, fórmulas mágicas con una enorme carga simbólica dada por supuesta y aceptada acríticamente, como si se tratara de conceptos eternos e inamovibles que se encuentran más allá de lo social. De este modo, performando la realidad social a través de la palabra —y su insistente repetición masiva—, se intentan domesticar los posibles vestigios de resistencia:

“La significación, como única función de la palabra admitida por la semántica, se realiza plenamente en la señal. Su carácter de señal se refuerza gracias a la rapidez con la que son puestos en circulación desde lo alto modelos lingüísticos. [...] La repetición universal de los términos adoptados por las diversas medidas termina por hacer a éstas de algún modo familiares” (Adorno and Horkheimer 1998:211).

La esencia de la *réclame*, de la fórmula publicitaria y su lenguaje, se instituye como lugar común, como patrón de la realidad, como deber ser, deseo en el horizonte. De este modo, la nueva Industria en cuya convergencia se incluyen los medios de comunicación, marca, no solo la agenda —lo que tiene que ser dicho a la masa y lo que por esta ha de ser ignorado— sino también los términos con los que las cosas deben ser denominadas.

La Industria Cultural funciona, entonces, a modo de una maquinaria de generación de ideología que

se niega a sí misma como tal, haciendo gala de un grado culminante de sutileza —la apoteosis del *savoir-faire*— atendiendo a los principios de la racionalidad técnica del sistema capitalista. Unificar un modo de pensar y proceder, y perpetuarlo en el tiempo son, para Adorno y Horkheimer, las máximas a las que responde la nueva producción cultural masificada. Y, dentro de esa lógica, la hegemonización de un sistema de “estilo único” es tan solo una herramienta para la consecución de dicho objetivo: “*Que la cosa siga adelante, que el sistema, incluso en su última fase, reproduzca la vida de aquellos que lo componen, en lugar de eliminarlos de inmediato*” (Adorno and Horkheimer 1998:193). Mediante este nuevo estadio de dominación capitalista, ya la ideología “*no es formulada explícitamente, sino sugerida e inculcada*” (Adorno and Horkheimer 1998:192) o, dicho de otro modo, la ideología ya no se enseña sino que se insufla, se sumerge a la masa en una realidad totalizante y unificadora derrotando al que, para Adorno y Horkheimer, es el verdadero enemigo del sistema capitalista: “*el sujeto pensante*” (Adorno and Horkheimer 1998:194).

2.4 . *Críticas a la crítica: estructura, agencia y percepción*

Y es que en frente de esta nueva máquina de generar estímulos que es la Industria Cultural, se halla el sujeto individual, convertido en hombre-masa. La visión que Adorno y Horkheimer exponen respecto a ese individuo que conforma al público de la sociedad de masas parece negarle toda capacidad de acción, al menos por lo que respecta a la resistencia frente a la influencia de la superestructura:

“Mientras que hoy, en la producción material, el mecanismo de la oferta y la demanda se halla en vías de disolución, dicho mecanismo actúa en la superestructura como control en favor de los que dominan. Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece” (Adorno and Horkheimer 1998:178).

Ante tal exposición parecería que la funcionalidad de la superestructura se tradujera sin fisuras en la mente del consumidor, sin mediación ni resistencia, y, lo que resultaría más insólito, sorteando toda

posible consecuencia indeseada. Siempre presentado desde un punto de vista genérico y agregado, el sujeto “público” de la Industria Cultural de Adorno y Horkheimer es un sujeto enteramente pasivo. No sólo eso, la omnipotencia de la estructura industrial acaba por domeñar percepción y deseo en el hombre-masa convirtiendo el relato del dominio en el de la construcción de un *servilismo voluntario*¹⁸ de raíz casi masoquista:

“Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Adorno and Horkheimer 1998:178).

Adorno y Horkheimer asumían esta suerte de Síndrome de Estocolmo generalizado sin molestarse en plantear siquiera la posibilidad de resistencias conscientes e inconscientes, así como del surgimiento de disfuncionalidades en el propio sistema de dominación. De su trabajo teórico se destila que la Industria es perfectible y avanza progresivamente en la utilización de técnicas más y más sutiles —y eficaces— de dominación, mientras que la percepción del individuo aparece como una esencia estancada que no puede sino acatar —e incluso amar— al sistema que le esclaviza.

Llegado este punto, no podemos evitar preguntarnos el motivo de que los análisis frankfurtianos, tendieran a negar tanto al individuo como al público en su conjunto, la adaptabilidad que de sobra concedían a la superestructura. La respuesta a esta cuestión entronca con un debate que se ha dado recurrentemente en la historia y que aún no parece haberse zanjado. Se trata de un problema común que suele acechar a los planteamientos de la Teoría Crítica —y cuya fuente se encuentra en la idea que clarificábamos al principio del presente epígrafe— que tiene su origen en la función social de su propio análisis. Si bien los teóricos críticos dan muestra de su honradez metodológica al no ocultar su compromiso emancipatorio cuando se proponen abordar el análisis, a veces ese afán por constituirse en catalizadores del cambio social les hace plantear al “enemigo” —en este caso las estructuras de poder del sistema capitalista que gestionan la cultura de masas— de una forma hiperbólica, así como

18 Esta sugerente noción de «servilismo voluntario» [*servitude volontaire*] fue desarrollada por Étienne de la Boétie en el siglo XVI (Bougnoux 1993:36–39).

representar a las lógicas de dominación como realidades unidireccionales. Es como si, a fin de resaltar la dominación social y concienciar a las masas explotadas de sus penosas circunstancias, lograsen pintar esa situación de distribución desigual del poder como dominación pura en vez de como conflicto no igualado, pero sí dialéctico —fenómeno que el marxismo entendía, precisamente, como esencia del motor del progreso—. Cuando uno percibe una visión tan apocalíptica respecto a la ineludibilidad de las estructuras de dominación del capitalismo, duda acerca de si dicha expresión responde a la realidad inmediata del análisis o si está dando prioridad a la función propagandística del propio mensaje emancipatorio¹⁹. El relato de Adorno y Horkheimer nos presenta una estructura de poder que domina y aplasta todo atisbo de pensamiento individual y que liquida toda posible independencia del arte —dado que la propia resistencia es rápidamente asimilada por el sistema—. La exageración del poder unidireccional, monolítico y casi infalible de las estructuras sobre la agencia de individuos y de colectivos ha sido una de las principales objeciones que históricamente se han formulado contra la Teoría Crítica —en general— y contra la producción intelectual de la Escuela de Frankfurt —en particular—, y este texto, aun tratándose de uno de los pioneros del abordaje de la cultura de masas y desvelando elementos clave de sus —entonces nuevas— relaciones de poder, cae a menudo en algunas de las minusvaloraciones relatadas. Puede que la más grave de todas estas subestimaciones de la agencia —individual y colectiva, y tanto en su dimensión de acción voluntaria como inconsciente— se encierre en el análisis que hacen de los efectos psicológicos del cine en el público. Bajo el halo del lenguaje psicoanalítico —al que ya recurrió Benjamin años antes—, la Crítica, se esfuerza en presentar al audiovisual como una forma de expresión completamente alienante por su propia “constitución objetiva”²⁰ concibiéndolo como un anulador de la actividad mental:

"La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan,

19 Siendo que, aun asumiendo esto último, cabría discutir si la exposición de un panorama tan negativo como el que se dibuja en el texto de Adorno y Horkheimer cumple, en realidad, el efecto deseado de concienciación o si se expone, por el contrario, a hacer caer a su público objetivo en la más profunda desesperanza.

20 Algo que —como ya vimos en el anterior epígrafe— también insinuaba Benjamin cuando hacía referencia al efecto directivo en la percepción del público que se derivaba de la forma de expresión del cine. La sucesión continua de imágenes impedía la libre asociación del público, algo que supuestamente sí podía darse en la lectura o en la observación de un cuadro.

por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación" (Adorno and Horkheimer 1998:171).

Quizás el error no se hallara tanto en el análisis de la percepción del propio público del momento, para el que la forma de expresión audiovisual era una completa novedad y que bien pudiera ser sobrecogido por el cine en sus primeras proyecciones, sino en asumir que el efecto producido en el público derivaba de una característica consustancial al propio medio —una suerte de directividad hipnótica e ineludible—, más que de la falta de competencias perceptivas de los primeros públicos del cine. Quizás se esté achacando una suerte de cautivación mágica de carácter esencial —como antaño se hiciera ante la aparición de la escritura²¹— a una situación de alfabetización en proceso respecto al nuevo medio.

Otra cuestión que no puede ser pasada por alto, es la adjudicación de una doble teleología de la superestructura que se destila de la exposición de estos dos autores. A veces se hace referencia a la maximización de beneficios como fin último de la producción cultural de la Industria Cultural y a veces se alude a un cierto maquiavelismo estructural que pretende mantener el estado de las cosas, esto es, el sistema de relaciones de poder. ¿Qué sucedería si en algún momento estos dos objetivos fundamentales entraran en conflicto? Sería objeto de una compleja relación dialéctica que nuestros autores ni siquiera llegan a plantearse. Si un objeto artístico como una novela, una canción o una película tuviera un contenido que pusiera en cuestión elementos clave del sistema de distribución de la propiedad —por poner un ejemplo anteriormente utilizado por Benjamin— pero tuviera una gran aceptación entre el público, ¿renunciaría la industria al beneficio inmediato que le proporcionaría su explotación? Sirva esta cuestión para ilustrar la evidencia de cómo ni siquiera los propios principios que se adjudican a la superestructura están exentos de relaciones dialécticas y conflictos internos.

21 Hay un interesante comentario sobre el origen mítico de la escritura y la problemática dual entre la memoria y el registro escrito en el Fedro donde el nacimiento de esta práctica se relata a través de la leyenda de Teuth (Platón citado en Bournoux 1993:25–28).

Han pasado más de sesenta años desde que Adorno y Horkheimer retrataron la —aún entonces incipiente— industria de la cultura; sesenta años en los que los hechos han constatado que la propia percepción del público es dinámica y está definida social e históricamente, esto es, no se trata de un elemento esencial ni inamovible. Del mismo modo que la superestructura cambia y evoluciona en su —no siempre tan consciente— afán de ser funcional al sistema de producción capitalista, también la audiencia genera nuevos esquemas de percepción. Pero será necesario adentrarnos en abordajes más contemporáneos —como haremos en posteriores capítulos— para actualizar estos primeros esbozos del proceso de percepción en la cultura de masas, a fin de entender en su complejidad un proceso dinámico y —aunque asimétrico— más cercano a ser fruto de una construcción interactiva dentro de un proceso relacional, que a la mera unidireccionalidad directiva “de arriba a abajo”.

3. ADORNO Y LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

Aunque no fue el primero en estudiar la música en relación con lo social²², Theodor Adorno fue el pionero en plantear un enfoque sistemático y global de lo que hoy conocemos como sociología de la música. Además, uno de los rasgos más innovadores que caracterizó al de Adorno frente a abordajes previos, fue el de imbricar su análisis de la música con el contexto de cambio social y tecnológico de la era de la cultura de masas.

3.1. *Los inicios: música, fetichismo y regresión*

Desde sus primeros trabajos, el sociólogo alemán ya mostró su preocupación por las cuestiones relacionadas con la estética y el arte, pero la primera incursión reflexiva de impacto que hizo en el análisis sociológico del mundo de la música vio la luz en 1938, en la *Revista para la Investigación Social*, bajo el título: “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha” (Adorno 2009b). En forma de ensayo, esbozó el modo en el que el sistema de producción capitalista se apoyaba en la música para contribuir, en definitiva, a la subyugación de la individualidad. En este planteamiento inicial quedaron grabadas a fuego sus ideas de “fetichización” y “regresión” cuya influencia en la crítica cultural del momento será decisiva, en especial en el desarrollo del concepto de Industria Cultural, del que hablamos en el pasado epígrafe.

Con *fetichización* Adorno se refiere al proceso de implantación del “carácter fetichista de la mercancía” —que Marx desarrolló en *El Capital* (Marx 2010:87–102)— a los llamados bienes culturales²³. Se trata de una consecuencia de la mercantilización efectiva de los objetos de la cultura y, en

22 Además de los ya mencionados clásicos (Platón, Aristóteles) así como referentes del pensamiento escolástico, como Agustín de Hipona, la música como hecho social, ya había sido tomada en consideración por algunos de los grandes de la sociología clásica, como fue el caso de Max Weber (1958). También algunos de los sociólogos coetáneos de Adorno como Alfred Schütz abordaron diferentes dimensiones de la música en tanto que objeto social, como dejó patente su texto sobre la ejecución musical conjunta publicado en 1951 (Schütz 1974).

23 De un modo parecido a aquel en que Benjamin había entendido el proceso de configuración de la nueva superestructura —como una transposición tardía de la lógica de la infraestructura al plano superestructural—, Adorno interpreta el cambio que experimenta la música —y, por extensión, todo el arte— en la era de masas como la transposición del

el caso que nos atañe, de la música en particular. Para Adorno, el valor de la mercancía cultural “*es la mera reflexión [reflejo] de lo que se paga por el producto en el mercado: el consumidor adora el dinero que el mismo ha gastado en la entrada del concierto de Toscanini*” (Adorno 2009b). En detrimento de su valor de uso, el valor de cambio se convierte en la dimensión preponderante de las nuevas “mercancías culturales” hechas fetiche, pero, a la vez, la sociedad sigue manteniendo la ficción de que estos objetos son ajenos a la lógica de mercado. De hecho, esta ilusión de segundo grado se convierte en la base del valor de los objetos de la cultura:

“En el ámbito de los bienes culturales se impone el valor de cambio de manera particular. Pues este ámbito aparece en el mundo de la mercancía precisamente como si estuviera excluido del poder de intercambio, como algo inmediato a los bienes, y a esta apariencia es, nuevamente, a lo único que deben los bienes culturales su valor de cambio” (Adorno 2009b:25).

Esta percepción de Adorno abre una importante vía de reflexión: la idea de que el propio valor del bien cultural se fundamenta en la creencia social de su independencia respecto al mercado —y a su lógica—, mientras que su vinculación objetiva al mismo es una realidad evidente. Pero si, como dice el autor, los bienes culturales “*pertenecen completamente al mundo de la mercancía, se fabrican para el mercado y se atienen a él*” (Adorno 2009b:25), ¿cómo pueden fundar su valor en la aparente negación misma de su valor de cambio? Para Adorno está claro, es el “*consentimiento social*” el que “*armoniza la contradicción*” (Adorno 2009b:26), esto es, la negación consuetudinaria de la relación mercantil, de la dependencia del bien cultural —de su producción, distribución y consumo— respecto a las relaciones de mercado, es la que concede un nuevo valor aurístico al objeto artístico convertido en *bien cultural* o, dicho de otro modo, sometido a la lógica del fetichismo de la mercancía²⁴. Esta forma de entender a los bienes culturales, nos

"fetichismo de la mercancía" a los bienes culturales.

24 Como veremos más adelante, Pierre Bourdieu planteará una visión más completa de dicha fe colectiva en lo simbólico (en parte incluido en la noción de “*illusio*” o “*commitment*”), el cual será una pieza clave de su “Teoría de la Práctica”. A través de la idea de “economía del don”, el sociólogo francés critica las construcciones teóricas que convierten la acción en mera mecánica y aboga por una teoría de la acción fundada en la lógica práctica: “*la construcción teórica que proyecta retrospectivamente el contra-don en el proyecto de un don no sólo tiene por efecto transformar en encadenamientos mecánicos de actos obligados a la improvisación a la vez arriesgada y necesaria de las estrategias cotidianas que deben su infinita complejidad al hecho de que el cálculo inconfeso del dador debe contar con el cálculo inconfesado del donatario, y por lo tanto satisfacer sus exigencias dando la apariencia de ignorarlas*” (Bourdieu 2008d:179). Esta idea de que en lo simbólico prevalece un “hacer como si...” está presente en Adorno, pero Bourdieu la lleva más allá en la teoría de la práctica vinculándola al cuerpo y las disposiciones, relativizando el interés (en sentido económico) y ampliándolo a un interés en sentido amplio (que incluya el “interés en el desinterés”). Ese “consentimiento social” del que habla Adorno, es para Bourdieu un fenómeno raramente consciente.

remite al aura de Benjamin que exponíamos anteriormente, y supone un paso más para entender el valor simbólico del arte en tanto que generador de estatus. Pero esta nueva veta sociológica será desarrollada en posteriores epígrafes.

A través de la expresión *regresión de la escucha*, Adorno pone de manifiesto su idea de que el propio acto de percepción musical ha sufrido en todo este proceso de masificación un “*retroceso*” y que “*se ha fijado a una escala infantil*” (Adorno 2009b:34). Para el autor las condiciones de escucha contemporáneas eliminan la capacidad crítica-analítica del oyente así como cualquier posibilidad de un juicio relacional y de conjunto:

“Los sujetos que escuchan no sólo pierden la capacidad del conocimiento consciente de la música, limitado desde siempre a pequeños grupos, sino que niegan obstinadamente la posibilidad de tal conocimiento. Fluctúan entre el amplio olvido y el abrupto reconocimiento que acto seguido desaparece de nuevo; escuchan de manera atomista y disocian lo escuchado” (Adorno 2009b:34).

Pero a pesar de que Adorno se esfuerce en desvincular su idea de regresión de la escucha de conceptos más moralistas como el de “degeneración”²⁵ —tan ideológicamente marcado por el uso que de él hizo el fascismo—, la escasa fundamentación metodológica que utiliza para argumentar su percepción la relega casi al rango de las observaciones “*gruñonas y sentimentales*” que él mismo criticaba tanto en Platón como en el “sermón” capuchino musical (Adorno 2009b:17). Su constante apelación metafórica a una supuesta “infantilización” para ilustrar su idea de una escucha regresiva parece apelar a las ansias redentoras de implantar una suerte de “mayoría de edad kantiana” en la percepción de la masa. Sus apreciaciones sobre lo “regresivo” no consiguen desprenderse de un cierto aire de reacción elitista, que parece ser más el fruto de la indignación del “iniciado musical” frente la deriva que toma el “gusto” ante la proliferación de los nuevos modos de la escucha de masas, que el planteamiento de una crítica cultural seria. Su delirante berrinche llega al punto de plantear la propia intertextualidad cultural

25 También trata Adorno de subrayar repetidamente que su enfoque no apuesta por la vuelta un pasado “dorado”, pues es consciente de que la vivencia de la mayor parte de las formas de arte —desde la propia lectura hasta la escucha de una pieza de música culta— nunca estuvo en la historia al alcance de la mayoría, sino que fue reservado a una selecta minoría. De hecho, destaca —igual que ya hiciera Benjamin— que nos encontramos en un momento sin precedentes por lo que respecta a la cantidad de gente que puede acceder a los bienes culturales, y que, por poner el ejemplo del caso de la música, “*no pueden compararse los millones de personas a los que llegan musicalmente por vez primera los actuales medios de comunicación de masas con la audiencia del pasado*” (Adorno 2009b:34).

como otro de los rasgos de ese carácter regresivo que impregna el arte de masas:

“No menos característica del lenguaje musical regresivo es la cita. Su ámbito de aplicación se entiende desde la citación consciente de canciones populares e infantiles, pasando por alusiones vagamente casuales, hasta semejanzas y préstamos absolutamente patentes. [...] La práctica de la citación refleja la ambivalencia de la conciencia auditiva infantil” (Adorno 2009b:41).

Por suerte, estas derivas moralistas —junto a sus aproximaciones metodológicas— fueron los rasgos que más evolucionaron y se matizaron durante el dilatado desarrollo de su sociología de la música. Estos primeros acercamientos al objeto fueron anteriores a —a la vez que decisivos en— el planteamiento de la Crítica Cultural que desarrolló de la mano de Horkheimer, y, más tarde, desembocaron en abordajes más acotados, serios y profundos que poco a poco fueron dando cuerpo a su sociología de la música.

3.2 . *Armando un enfoque propio*

Como veníamos diciendo, estos primeros abordajes de la música desde una óptica sociológica sentaron las bases del análisis global de la superestructura que unos años más tarde cristalizaría en la *Dialéctica del Iluminismo*. Pero, poco a poco, el enfoque que Adorno fue asumiendo respecto al análisis de la música fue tomando un carácter propio, con matices que lo fueron distanciando de la —en ocasiones excesivamente ambiciosa— óptica estructuralista que había compartido con Horkheimer. A su vez fue desarrollando estrategias metodológicas más sistemáticas que se alejaron progresivamente de esa crítica ensayística, general e intuitiva que había restado rigor a algunos aspectos de los primeros abordajes.

Esta deriva, sutil y paulatina, podría encontrar su razón de ser en la conjunción de tres causas fundamentales. La primera fue la evolución lógica —incluso madurez— del pensamiento de Adorno. Su dedicación al estudio de la sociología de la música abarcó la práctica totalidad de su carrera como investigador, con lo que la posibilidad de incorporar matizaciones y replantearse cuestiones fundamentales es más probable que ante un abordaje tangencial. En el transcurso de este capítulo

podremos observar como el distanciamiento de lo que podríamos considerar un “estructuralismo reduccionista” se va haciendo patente a medida que el tiempo avanza y su teoría se consolida. La segunda causa, y quizás la más evidente, tiene que ver con la cuestión de la acotación del universo de estudio. Respecto al análisis de la superestructura que los dos frankfurtianos emprendieron en la *Dialéctica del Iluminismo*, donde el modelo teórico se presentaba sin fisuras ignorando cualquier particularidad de las distintas esferas artísticas, la delimitación del objeto “música” permitió una historificación que antes no había sido posible. Y de ello se sigue la tercera causa de su deriva y, quizás la que marca más importantes diferencias con la crítica cultural previa: se trata de la relación personal del propio Adorno con el mundo de la música. Su pertenencia al espacio social que se proponía analizar le permitió conjugar su conocimiento específico sobre la historia, la evolución y los grandes hitos de la música con el análisis estructural que fundaba su crítica de la cultura de masas. Músico y compositor, Adorno fue alumno de Alban Berg —uno de los miembros más importantes de la Segunda Escuela de Viena y discípulo del propio Schönberg— a través de quien entró en contacto con figuras relevantes de la Nueva Música que influyeron de forma fundamental en su manera de entender el arte y la estética así como la naturaleza específica del ámbito de la composición musical académica.

Quizás por todo ello —su dilatada dedicación, la acotación de su objeto y su propia pertenencia a una corriente específica de la vanguardia musical— la apertura del enfoque de Adorno para con la música como objeto fue marcando una clara distancia respecto a la perspectiva utilizada en la *Dialéctica*. Este hecho se dejó sentir de forma especialmente evidente y precoz en sus abordajes específicos de la llamada música culta. Si bien mantuvo durante años una mirada que mezclaba el aborrecimiento con el desprecio al abordar el jazz o la “música ligera” (Adorno 2000), su vinculación personal con el espacio de producción de la música culta dotó a su análisis de esta esfera del arte de una riqueza de referencias particulares e incluso análisis de contenido de la que habían carecido sus críticas culturales más globales.

3.3 . *La Nueva Música y las pugnas en la vanguardia*

La primera vez que Adorno hizo un verdadero uso intensivo de su conocimiento de especialista en el campo de la música culta —y parte activa en sus disputas internas— fue al escribir la “*Filosofía de la Nueva Música*” (Adorno 2003). La primera parte, correspondiente al análisis de Schönberg, se escribió entre 1940 y 1941; aunque la segunda —la relativa a Stravinski— no sería concluida hasta seis años más tarde. A pesar de esta distancia temporal que separa el nacimiento de los dos textos, no resulta extraña al lector su presentación como un todo coherente, pues su estructuración dialéctica se nos muestra con la naturalidad de lo que fue concebido como unidad desde un principio. Por otra parte, y a pesar del esfuerzo del propio Adorno por presentar a esta obra como fruto de una continuidad respecto a sus trabajos previos con Horkheimer, e incluso como un “*excursus añadido a la Dialéctica de la Ilustración*” (Adorno 2003:11), resultan obvias las diferencias desde el primer momento en que observamos la estructura de su planteamiento. Adorno utiliza a dos figuras claves de la Nueva Música para poner en relación dos concepciones distintas de lo musical que interactúan de forma dialéctica en el seno de la vanguardia artística. A un lado del cuadrilátero tenemos a Arnold Schönberg, padre del dodecafonismo y fundador de la Segunda Escuela de Viena; al otro lado, Ígor Stravinski, el polifacético compositor y director de orquesta ruso.

El conflicto se nos muestra a través de sus dos principales figuras —elevadas al rango de hombres-hito—, los dos arquetipos que representarán bien sus papeles de opuestos en relación dialéctica, pero, por primera vez, el conflicto es realmente interno; por primera vez, Adorno dota al espacio social de la música culta de vanguardia de una estructura y lógica inmanentes que dialogan con —y no son simplemente dirigidas por— las instancias “industriales” de la superestructura. Aunque ya los propios títulos con que nombró a cada parte “Schönberg y el progreso” y “Stravinski y la restauración” desvelan una apuesta específica que responde a su filiación teórico-musical y a su posición político-ideológica, no por ello el planteamiento dialéctico resulta menos interesante.

Uno de los principales rasgos que diferencian los enfoques de Schönberg y Stravinski son sus

respectivas concepciones acerca de la composición musical. A ojos de Adorno, Schönberg entiende la composición como acto performativo del individuo frente al mundo; algo que expresa de forma exquisita recurriendo a una alegoría con la tragedia griega:

“El mundo es la Esfinge, el artista, su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo. De este modo se enfrenta todo arte a la mitología” (Adorno 2003:118).

El mundo es la Esfinge inclemente que plantea sus misterios a través de la existencia; el compositor —y, por extensión, los artistas creadores— son los que formulan las respuestas al enigma —en forma de obras— para evitar ser devorados. La pieza musical es, dentro de esta alegoría mítica, una respuesta a las preguntas del mundo, es decir, es acción y no contemplación del mundo ni mero reflejo del mismo. Pero el quid alegórico de esta imagen tan esclarecedora reside en dibujar al artista como un ciego, un invidente que dice la Verdad²⁶. A lo que nos remite la ceguera —profética— del artista es a su desconocimiento racional —y a la vez certitud intuitiva— de aquello que tiene entre manos. Es mediador ciego entre su sufrimiento y el mundo. Pero el “deber ser” de la composición schöbergiana no es ni mucho menos un abandono a la irracionalidad; es una apuesta por la acción consciente, por la constante búsqueda. El compositor muestra *su* Verdad, su ser en el mundo, su sufrimiento desnudo de artificios expresivos y libre del afán por agradar al otro; y es en esa Verdad donde se muestra y podemos conocerle. Es así que, para Schönberg, el arte se convierte en método supremo de conocimiento acerca del individuo donde él mismo dice de sí.

“[Schönberg] ha formulado: «La música no debe adornar, debe ser verdadera» y «El arte no nace del poder, sino del deber». Con la negación de la apariencia y del juego, la música tiende al conocimiento. Pero este se basa en el conocimiento expresivo de la música misma. Lo que la música radical conoce es el dolor no transfigurado del

26 Recuérdese que Edipo no era ciego cuando se enfrenta a la Esfinge, pues la ceguera es el castigo final de su tragedia personal, cuando se arranca a sí mismo los ojos al descubrir la Verdad. Aun así, hay que reconocer que Adorno compensa, con su poética y don de la oportunidad, el patinazo mitológico. Si bien no es el caso particular de Edipo, la ceguera del vidente como gran paradoja mítica se refleja en múltiples personajes de la mitología clásica como Tiresias o Fineo, y mantiene su presencia en el imaginario durante años a través de los romances de ciego, que también combinaban esa curiosa relación entre el conocimiento de la Verdad —videncia— e invidencia. Se trata de un par conceptual que merece ser estudiado en profundidad, pero en esencia responde a la lógica del don mítico, que solía fundarse en un principio de equilibrio. No suele darse, en las mitologías, una gracia sin desgracia aparejada, así pues, el que recibe el don divino recibe muchas veces “a cambio” una maldición. Casandra obtiene el don profético a cambio de su credibilidad, Tiresias como compensación por su ceguera y el propio Odín, padre de los dioses del Asgard nórdico, debe empeñar su ojo para alcanzar el conocimiento.

hombre” (Adorno 2003:45).

Y la no transfiguración de ese dolor implica el rechazo a toda cesión frente a la ornamentación utilitarista que pretenda la conciliación de lo universal y lo particular, esto es, que dé a la música un carácter puramente lúdico y consolador que sirva a la perpetuación tranquilizadora de las estructuras del mundo. La composición schöbergiana es, entonces, una clara apuesta por el cambio; pero también un clamor impotente, el “*mensaje en la botella*” (Adorno 2003:119) que nos lega el compositor.

Adorno percibe el caso de Stravinski como algo bien distinto; para él, la música del compositor ruso encarna la “regresión permanente” y la vuelta al “infantilismo”; niega la posibilidad misma de que la música sea en sí expresión alguna de la Verdad del individuo, esto es, de que exista inmanencia alguna en lo musical. Su negación de toda esencia, toda realidad objetiva en la música es vista por Adorno como una asunción negativa de la realidad. Stravinski asume un positivismo cínico e implementa ese lado oscuro del individualismo que los frankfurtianos rechazaban, esa vertiente fatalista del pensamiento occidental que conducía a la pasividad e imposibilitaba el cambio social:

“Su música responde al hecho de que el *principium individuationis* ha degenerado en ideología. Según la filosofía implícita, Stravinski participa del positivismo de Match: «No se puede salvar al yo»; según la actitud, pertenece a un arte occidental cuya máxima cima constituye la obra de Baudelaire, donde el individuo, en virtud de la sensación, goza de su propia aniquilación. De ahí que la tendencia mitologizante de la Consagración continúe la wagneriana y al mismo tiempo la niegue. (Adorno 2003:146).

Ante la impotencia fatalista de Stravinski, sólo queda gozar del espectáculo. No hay salvación, redención, ni posibilidad de contribuir a la generación de resistencia a través del arte, ni de avance alguno hacia la verdad inmanente que —para Schönberg— se esconde tras la música. Para Stravinski la música es artificio, convención; es un velo que no esconde verdad alguna tras de sí y que, por tanto, no debe fidelidad a nada. Su obra cae, según Adorno, en una suerte de nihilismo que acaba por ser colaboracionista y socio de las estructuras de poder vigentes.

Lo que Adorno pretende transmitirnos en las figuras de estas dos celebridades es que nos encontramos ante un momento de cambio fundamental en la música. Antes, —en tanto que arte— la

música pretendía ser expresión, comunicación, reflejo del mundo. En la nueva era que nace, a la vanguardia de la música culta se le plantean dos grandes caminos: el de Schönberg y el de Stravinski. Para Schönberg la Nueva Música es una actitud ante la realidad, y su opción vital es superar la antigua concepción “politizándola”, convirtiendo la composición en un acto en el mundo. Para Stravinski, la Nueva Música debe asumir que el individuo está ya condenado. Pero para Adorno, el cinismo de Stravinski hace un flaco favor al individuo. Donde no hay posibilidad de redención a través de la acción creadora, solo queda negación. Negando la trascendencia de la expresión, el cinismo relativista de Stravinski niega también la responsabilidad política de aquel que compone y del acto mismo de composición; cede así al utilitarismo, al artificio estético y, a la vez, se vende a la eterna consagración del orden de las cosas. Negar la significación inmanente de la música es denostar toda esperanza de Verdad, y por ello es también desincentivar la búsqueda de la misma. La música es también, para Adorno, la indagación de los secretos de la psique, de las estructuras profundas que Stravinski omite —pero ante las que, en realidad, cede— y Schönberg trata de desvelar. Negar la realidad que subyace en la percepción como parte del juego de la psique humana no libera al individuo sino que lo deja a merced de un sistema que no dudará en utilizar esas fuerzas ocultas para contribuir a su alienación. Para Adorno, mientras Schönberg lucha por desenmascarar las reglas del juego como estrategia de empoderamiento de los individuos frente a las estructuras de poder de la modernidad, Stravinski es cómplice del mismo:

“La música obedece tanto más involuntariamente al juego de las fuerzas psíquicas cuanto más tercamente niega las manifestaciones de éste. Esto deforma su propia configuración. Gracias a su predisposición al protocolo psicológico, dio Schönberg con las leyes objetivo-musicales. En cambio, en Stravinsky, cuyas obras no quieren ser de ningún modo entendidas como órgano de algo interior, la ley inmanente-musical en sí es casi impotente” (Adorno 2003:147).

Si bien es cierto que tanto Schönberg como Stravinski eran —además de compositores— pensadores de la música, es lógico asumir que las consideraciones sobre ellos provengan no sólo de su obra musical sino también de su legado intelectual teórico. Es probable que esta visión que nos evoca

Adorno de un Stravinski que adopta una suerte de cinismo relativista, se deba —más allá de a su propia música— a los pensamientos que plasmó en forma de lecciones en su *Poética Musical* (Stravinsky 2006). Aunque, en esencia, el pensamiento de Stravinski se conoce popularmente por la máxima que comúnmente se le adjudica y que reza que “*la música es incapaz de expresar nada por sí misma*”, achacándole, de ese modo, la negación de toda inmanencia musical, quizás se deba hacer justicia a esta idea presentándola en su contexto y complejidad. La cita en cuestión proviene de su autobiografía, donde podemos observar sin la —a veces algo capciosa— mediación de Adorno, la concepción que Stravinski tenía de la música:

"Porque yo considero que la música es, por su misma naturaleza, esencialmente incapaz de expresar nada, ya sea un sentimiento, una actitud mental, un estado psicológico, un fenómeno natural, etc. La expresión nunca ha sido una propiedad inherente a la propia música. No es, de ningún modo el propósito de su existencia. Si alguna vez se da el caso y la música parece expresar algo, se trata sólo de una ilusión y no de una realidad. Es simplemente un atributo adicional el cual, por tácito y arraigado acuerdo, hemos asumido, y en el que hemos confiado, como etiqueta, como convención —en resumen, un aspecto que inconscientemente, o a fuerza de costumbre, hemos acabado confundiendo con su ser esencial" (Stravinsky 1962:53–54).

Lo más paradójico de esta noción de “música” que nos muestra de forma clara el compositor ruso, es que se acerca mucho más a un enfoque sociológico —ya que, en realidad remite a la construcción social como origen convencional de toda estética así como de la creación e interpretación del arte— que a una visión esencialista que considera el arte como un objeto trascendente que revela la Verdad del mundo o del individuo, o como poseedor de un sentido inmanente. No parece estar claro, finalmente, si las discrepancias que Adorno muestra hacia Stravinski se fundamentan en su concepción de lo que la música es —ya que ambos comparten que se trata de una construcción social que debe ser “desnaturalizada”²⁷— o, más bien, de la utilización particular que de ese conocimiento decida hacerse.

El núcleo de la recriminación a Stravinski, a ojos de Adorno promotor, no sólo de una “regresión”,

27 Podría argüirse que, al identificarse con Schönberg, Adorno pudiera compartir una visión esencialista de la música cuyo sentido inmanente ha de ser desvelado —como Verdad— en vez de construido, pero eso contradeciría enteramente sus constantes esfuerzos por —en tanto que objeto sociológico— “desnaturalizar” e historificar la música, su lenguaje y la propia generación de sentidos que la envuelve. Algo que queda claro mientras critica la reacción de cierto anti-intelectualismo ante la progresividad de las composiciones de Schönberg “*Lo mezquino de estas frases es evidente. Se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza y como si atentase contra ésta quien va más allá de lo desgastado por el roce*” (Adorno 2003:19–20).

sino incluso de una “restauración” —reaccionaria en esencia— en la música de vanguardia, tiene que ver con su opción política: la negación de la responsabilidad del individuo y el abandono embelesado —e incluso cómplice— a la destrucción del mismo. Aunque Stravinski bien podría defenderse de tales acusaciones aludiendo a la contradicción esencial que existe entre clamar contra la destrucción del individuo —como se lamenta Adorno— a la vez que se adjudica al “deber ser” de la música un sentido inmanente y redentor que trascienda al propio individuo —como parecía creer Schönberg—.

No es nuestro cometido aquí conciliar las posiciones del eterno debate de las vanguardias, sino destacar que la esencia de lo que Adorno expone en esta *“Filosofía de la Nueva Música”* es el primer abordaje de un tipo de lucha que ha caracterizado al arte en sus disputas internas y en su relación con el mundo. Podemos ver en su análisis el germen de las ideas que marcarán posteriores desarrollos de la Crítica Cultural. Este caso concreto, el de la punta de lanza de la Nueva Música, entroncará perfectamente con el análisis que Bourdieu desarrollará posteriormente en su Teoría de Campos a través de la que pretenderá dar cuenta de la lógica de funcionamiento de las vanguardias culturales y que desarrollaremos más adelante.

Adorno, de nuevo —y con sus aciertos y desaciertos— vuelve a dibujarse como pionero de lo que ya entonces empezaba a vislumbrarse con toda la entidad de una disciplina particular. Pero, como ya apuntábamos al principio, su dilatada carrera como Sociólogo de la Música no terminó aquí. La última etapa fue la más fructífera y la que, sin duda, más influyó en los posteriores abordajes del arte y la cultura de masas.

3.4 . *Las “lecciones” y el último Adorno: la reformulación de un corpus teórico*

Entre 1961 y 1962, en la Universidad de Frankfurt, tuvieron lugar las doce lecciones teóricas que Adorno publicó posteriormente bajo el título de *“Introducción a la Sociología de la Música”* (Adorno 2009a). Siendo ésta una de las obras sociomusicales de la última etapa de su carrera, resulta curioso observar un

cierto giro tanto en su planteamiento como en lenguaje utilizado en su exposición. Su forma de expresión se sosiega y se relaja aquel *impetus* que caracterizó a sus primeras críticas culturales, a la vez que su tónica general se vuelve más didáctica. En cuanto a su planteamiento, se decide a hacer frente a cada una de las cuestiones que considera de interés de forma pormenorizada organizando sus abordajes en lecciones temáticas. Dicho de otro modo, Adorno pierde ese interés por hacer exposiciones resolutorias que terminen de un plumazo con el problema que se plantea abordar. Más bien, opta por abrir interrogantes y dejar apuntadas ideas y posibles desarrollos ulteriores, cuya profundización no parece dispuesto a emprender personalmente. Siendo esta su etapa de madurez, da la sensación de tratar de evocar nuevos caminos para aquellos que tomarán su testigo en vez de empeñarse en hacer de su Sociología de la Música un proyecto personalista y autoconclusivo. En esta fase, y siguiendo dicha dirección, los planteamientos de Adorno parecen avanzar hacia un incremento en la complejidad de su esquema epistemológico apuntando hacia explicaciones multicausales y hacia la **interdependencia** de los distintos factores del cambio en la sociedad, la economía y el arte. Tal y como él mismo sugiere en el epílogo de las lecciones:

“Podrían compararse históricamente las transformaciones tecnológicas de obras típicas escogidas con las transformaciones de la técnica material y asimismo con las propias de las formas de organización social. En este complejo planteamiento, las conexiones causales son cuestionables; cabría esperar más bien la interdependencia antes que una estricta dependencia de lo uno o de lo otro” (Adorno 2009a:426–437).

Dicho de otro modo, su esquema parece evolucionar desde acercamientos estructurales más monolíticos y deterministas —que caracterizaron buena parte de sus primeros planteamientos— hacia posiciones que matizan la comprensión del cambio desde un punto de vista relacional, tal y como se expone en las figuras 3 y 2.

En las lecciones encontramos interesantes interrogantes que abren nuevas dimensiones de análisis acerca de la relación entre música, sociedad y tecnología, e incluso asistimos a interesantes

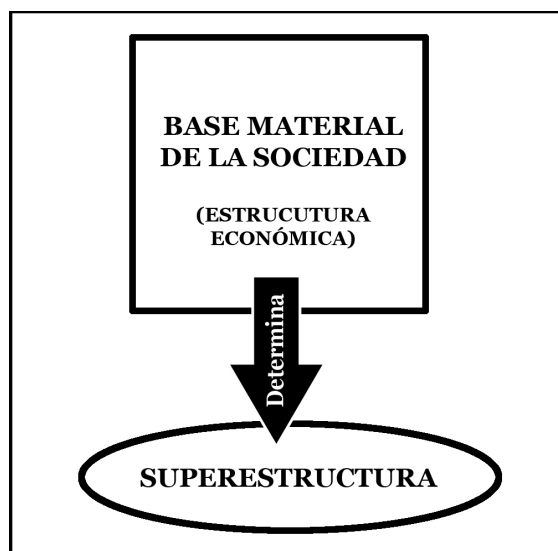


Figura 3 Esquema simplificado del enfoque estructuralista utilizado en la Dialéctica del Iluminismo.

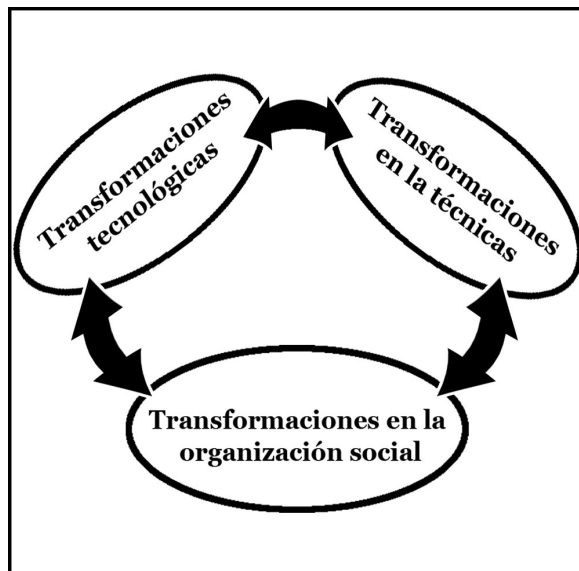


Figura 2 Esquema propuesto por Adorno en la "Introducción a la Sociología de la Música"

replanteamientos de algunas de las cuestiones que Adorno ya había abordado a lo largo de su carrera investigadora. Trataremos de ceñirnos a aquellas ideas que, a nuestro juicio, más han influido en los posteriores enfoques de la Sociología de la Música.

Una de las cuestiones más importantes que Adorno reivindica es la introducción de la **clase social** como dimensión fundamental en el estudio de lo musical. Lo primero que se pregunta Adorno es acerca de la relación entre clase social y producción musical. Tomando en cuenta los casos particulares de algunos de los más célebres compositores de la música culta, parte de la idea de que no es posible deducir sin más la producción específica y sus características de la clase social de origen de los productores. Aunque a pesar de percatarse del hecho de que la vinculación entre producción y origen de clase no es perfecta, apuesta por ahondar en ello haciendo una suerte de genealogía de los estratos de procedencia de los productores de la música culta; tratará de buscar una respuesta más compleja que la mera dependencia y algunas de sus observaciones resultarán ciertamente sugerentes. Para Adorno, desde los artistas cortesanos, pasando por el mecenazgo, hasta el surgimiento del mercado del arte, los músicos han mantenido patrones de procedencia relativamente regulares. Los dos grandes núcleos de

“reclutamiento” eran, por un lado, los estratos sociales medios urbanos, y, por otro, aquellas familias que —independientemente de su adscripción de clase— pertenecían a la tradición de la producción musical:

“En su mayoría, los compositores procedían o bien de la clase media pequeño burguesa o bien del propio gremio. Bach, Mozart, Bethoveen, Brahms, fueron hijos de familias de músicos modestas y en ocasiones amargamente necesitadas” (Adorno 2009a:240).

Otro apunte interesante en lo referente a los estratos de reclutamiento de los productores musicales es la práctica ausencia de la alta burguesía. Adorno apunta como causa genealógica de esta acotación a la concepción social de las artes que mantenía la sociedad burguesa —aunque su origen puede remontarse a la antigüedad—. Se extiende y mantiene entre la burguesía una suerte de “extrañización” del mundo del arte que mezcla el “*odio social que desde hace milenios ha gravitado en particular sobre las artes asociadas a la aparición personal del artista, como el teatro, la danza o la música*” (Adorno 2009a:239) combinada con una cierta admiración —o más bien fascinación— ante sus habilidades y sensibilidad. Ello ha sido, probablemente la razón por la que las clases dominantes han terminado “externalizando” la producción artística en colectivos ajenos a su propio grupo de pertenencia —la alta burguesía—, permitiendo la constitución de facto, aunque no necesariamente de forma no intencional, de un grupo social particular²⁸:

“La producción musical parece haber sido siempre suministrada por individuos que, antes de hacerse compositores formaban parte de las llamadas terceras personas, a las cuales transfiere la sociedad burguesa el ejercicio del arte en su conjunto” (Adorno 2009a:240).

Por otra parte, este origen de clase y posición objetiva de los productores —siempre en una posición relativamente dependiente de la élite que les da sustento— ha dado en generar un tipo de relación específica con sus instancias de control que ha definido la relación de la música con las relaciones de poder del mundo social. En palabras del propio Adorno, “*La sociedad ha controlado la música manteniendo a*

28 Esta idea de colectivo particular que poco a poco constituye su conciencia diferenciada y lógica propia, abre las puertas a la idea de campo de producción artística que posteriormente desarrollará Pierre Bourdieu y que sentará las bases de su genealogía del espacio social del arte que el sociólogo francés emprenderá en “Las Reglas del Arte” (Bourdieu 1998) y sobre el que trataremos posteriormente.

sus músicos bien atados a la no tan dorada cadena; la posición del suplicante potencial no es nunca propicia para la oposición. Por esta razón”, agrega no sin cierta dosis de ironía, *“hay tanta música alegre”* (Adorno 2009a:241)²⁹.

Pero la cuestión del origen de clase de los productores de la música culta, no puede agotarse en el análisis de los distintos estratos de la burguesía. Adorno se pregunta acerca del papel de los estratos más desfavorecidos, llegando a la conclusión de que tampoco las filas del proletariado³⁰ fueron precisamente el bastión de la producción artística de vanguardia, algo que no duda en achacarlo a su posición objetiva:

“La posición social del proletariado dentro de la sociedad burguesa ha impedido en una amplia medida la producción artística de los propios trabajadores y de sus hijos. El realismo para el que nos educa la carencia no es inmediatamente idéntico al libre desarrollo de la conciencia” (Adorno 2009a:239).

Otra cuestión que Adorno se plantea es la que atañe a la **percepción** de la música. Se evidencia también aquí un cambio sustancial respecto a sus antiguos planteamientos, en los que nos dibujaba un panorama desolador en el que el consumo era totalmente dirigido por las instancias de control de la superestructura: la Industria Cultural. Las reflexiones de la *Introducción*, nos sumergen —por primera vez de forma explícita en la teoría sociomusical de Adorno— en un juego que contempla la posibilidad de una ruptura entre la producción y la recepción:

“La música misma es capaz de convertirse en algo completamente distinto en su recepción y de hecho se transforma supuesta y regularmente en algo distinto a aquello que le es inherente, según la creencia dominante, como contenido inalienable” (Adorno 2009a:243).

Dichas apreciaciones tienen numerosas implicaciones. Por un lado ponen en cuestión que la música, y por extensión cualquier bien cultural, sea una inoculación perfecta —transmisión fiel y sin fisuras—

29 No podría encontrarse un mejor ejemplo del legado de Adorno en posteriores intentos de abordar la sociología del arte que este interesante esbozo de la relación particular que vincula a los artistas con las clases dominantes. Su agudo análisis nos remite al ensayo “¿Cómo liberar a los intelectuales libres?” que Bourdieu redactó en base a una entrevista que la prensa le hizo en 1980, y donde el sociólogo apuntaba que “*Los intelectuales son, en cuanto detentores del capital cultural, una fracción (dominada) de la clase dominante*” (Bourdieu 2008a:70).

30 A excepción de aquellas familias de adscripción “gremial”, esto es, con tradición familiar de dedicación a la música, que, en todo caso —y por su propia conciencia, capital cultural y forma de sustento— no pueden considerarse propiamente parte del proletariado, aunque sus condiciones económicas hayan sido a menudo las de carestías más cercanas a la clase trabajadora que a la burguesía.

de la intención velada de las élites; por otro, abren también la puerta al cuestionamiento del proceso de producción artística como proceso inmediato de representación de la realidad o de transmisión de Verdad esencial alguna.

Llegado este punto, y ahondando en esta idea de que el proceso artístico es más complejo de lo que la Crítica Cultural había venido tomando en consideración, el propio Adorno carga sus tintas contra la tradición del materialismo —entendido en sentido “fuerte”—, aquella de la que un día formó parte y de la que ahora toma distancia conforme su abordaje de lo artístico se hace más profundo y complejo:

“La sociedad no se prolonga en las obras de arte, como la doctrina endurecida del materialismo dialéctico inculca a sus súbditos, de manera directa, sólida o, según la jerga de dicha doctrina, realista, ni se hace directamente visible en ella” (Adorno 2009a:401).

Pero si, como dice Adorno, no es cierto que la sociedad se prolongue sin más en las obras de arte, y tampoco es cierto que la relación entre sociedad y arte sea inexistente, ¿cuál es la fórmula que nos propone? La clave de su planteamiento la hallamos en la conjunción de dos de sus nociones más fructíferas: la de **autonomía** y la de **mediación**³¹.

Se trata de un planteamiento de fondo que Adorno venía desarrollando desde el abordaje de las vanguardias artísticas musicales que emprendió en la “*Filosofía de la Nueva Música*”. Ya en dicha obra se había planteado el interrogante acerca del grado de independencia —en cuanto a relaciones de poder y en cuanto a lógicas internas— del que gozaban las vanguardias en la era de la cultura de masas. Planteado en sus propios términos, la cuestión quedaría formulada ya en la *Filosofía*:

“Sin duda, puede uno preguntarse si jamás en general ha sido el arte esa copia mediada de la realidad como la cual trató de legitimarse ante el poder del mundo, y no quizá siempre una actitud de resistencia a este mundo, a su poder. Esto podría ayudar a explicar que, pese a la autonomía, la dialéctica del arte no sea cerrada, que su historia no sea una mera sucesión de problemas y soluciones” (Adorno 2003:109).

Esta autonomía —relativa— del arte es algo que se evidencia en la relación dialéctica que enfrenta a

31 Dos nociones que, como comprobaremos en posteriores capítulos —y aún sin que sus autores hagan al respecto reconocimiento explícito al legado de Adorno—, marcarán de forma ineludible a las teorías de Pierre Bourdieu y Antoine Hennion respectivamente.

las distintas vanguardias, pero la relatividad de la misma se evidencia en la influencia que lo social tiene en lo artístico. Cómo veíamos claramente en los casos de Schönberg y Stravinski, la discusión teórica y la pugna práctica no se planteaba siguiendo puramente la lógica del sistema de producción capitalista sino en los términos del propio espacio social de la música; lo que no significa que las posiciones de los artistas de vanguardia no fueran, en gran medida, fruto de un posicionamiento —explícito o implícito— respecto a la realidad económica que consideraban externa. Esos términos de pertenencia a un mismo espacio social —la música culta de vanguardia—, así como la aceptación de las lógicas de la dialéctica interna de dicho espacio, constituyen una clave interna en la que la lógica económica no puede reflejarse sin más. En cierto modo, y en aras de su propia autonomía, el espacio social de la producción musical de vanguardia, toma una cierta distancia con el resto de la realidad social que, para Adorno —como ya hemos dicho, miembro de dicha vanguardia—, se hacía evidente en las prácticas y debates internos:

“En la música autónoma se da, antes que nada, socialmente hablando y como en todo arte nuevo, la distancia con respecto a la sociedad; a esta música le corresponde reconocerlo y, si es posible, deducirlo sin fingir con espuria sociología una falsa proximidad de lo distante o una falsa inmediatez de lo mediado” (Adorno 2009a:402).

La autonomía del arte es pues, necesariamente, una realidad relativa. En su exceso, el arte estaría completamente aislado del resto de la realidad social, convirtiéndose en un entorno meramente autorreferencial; en su defecto, sería un mero apéndice de las lógicas de poder del mundo económico. La mera observación nos lleva a descartar ambos casos extremos y a reconocer la complejidad que articula a los espacios sociales del arte. El resultado es que entre el espacio social de producción de la música y el resto de los espacios sociales existe una necesaria distancia que es la que confiere al arte su estatus social de lo “extraño-fascinante”.

La noción de autonomía que Adorno baraja no excluye la relación del arte con el mundo, esto es, además de la dialéctica interna, la de las vanguardias de productores entre sí, añade una suerte de dialéctica externa, la de esos mismos productores respecto a la estructura social. Este juego de doble dialéctica es complejo y permite conjugar elementos de un desarrollo autónomo a la vez que se

traslucen —aunque no de una forma “directa y sólida”, como el propio Adorno reprobaba al materialismo más recalcitrante del que un día formó parte— las complejas relaciones de poder económicas en la producción artística.

Pero, aún cabría preguntarse de qué modo se articula esta forzosa tensión entre los *desiderata* — término con el que Adorno se refiere a la demanda social o externa, representada por el mercado— y la propia lógica inmanente del espacio de producción artística. Es aquí donde entra en juego la noción de **mediación**, a través de la que Adorno pretende articular la complejidad que envuelve a los procesos artísticos y su relación con lo social:

“Es cierto que aún las cualidades estéticas más sublimes poseen una importancia social; su carácter histórico es simultáneamente un carácter social. Pero la sociedad penetra en ellas únicamente de forma mediada, a menudo sólo mediante constituyentes formales verdaderamente ocultos” (Adorno 2009a:401).

Y la clave para entender esta “mediación” que sirve de puente entre las circunstancias tecnológicas o materiales —económicas— y las sociales radica para Adorno en la **técnica**, esto es, las distintas implementaciones —o usos sociales específicos— que se desarrollan en la conjunción de las realidades material y social. Dicho de otro modo, la realidad de la estructura —situación tecnológico-económica— no se deja ver sin más en la sociedad, pero se plasma en los distintos usos sociales específicos que de las nuevas posibilidades se hacen. En el caso de la música, Adorno interpreta a la técnica como la más clara manifestación del proceso de mediación entre los planos estructural y superestructural — simultáneamente en ambos sentidos, esto es, a la vez entre lo material y lo social, y viceversa—. Como él mismo expone, “*la mediación entre la música y la sociedad se hace evidente en la técnica. Su desarrollo es el tertium comparationis entre superestructura e infraestructura*” (Adorno 2009a:414); constituyéndose en un tercer elemento que enriquece el análisis de las circunstancias del cambio social.

Ya hemos hablado del distanciamiento relativo a la excesiva centralidad de lo material que Adorno experimenta en esta etapa de su teoría. Quizás también sea necesario dar la importancia que merece a la contraparte de esta noción de mediación. Si bien es cierto que las posiciones estructuralistas de Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica* habían manifestado por activa y por pasiva la preponderancia de la

estructura —y las instancias de la superestructura, en tanto que sus correas de transmisión— en la sociedad; también es cierto que su empresa se manifestaba como cruzada de liberación del sujeto, al que entendían como víctima, en última instancia, de la dominación de la Industria Cultural. Como vimos en el anterior capítulo, su compromiso emancipatorio con el sujeto servía de contrapunto a la noción de masa. Pues bien, esta nueva y última etapa de la Sociología de la Música de Adorno viene a cuestionar también esta fe mesiánica en el sujeto, reubicándolo en su contexto, esto es, devolviéndole su dimensión social e histórica:

“La subjetividad tampoco debe convertirse en absoluta desde el punto de vista estético. Los compositores son siempre *ἄνθρωπος πολιτικός*, y tanto más cuanto más enfática es su aspiración puramente musical. Nadie es una *tabula rasa*. En su tierna infancia se han adaptado a lo que sucede alrededor, más tarde los mueven las ideas que enuncian su propia forma de reacción, en sí ya socializada” (Adorno 2009a:409–410).

Y no sólo se esfuerza en devolver al sujeto a su entorno social, sino que también trae a colación la tendencia observada tanto en el propio espacio social del arte, como en el resto de la sociedad, a elevar al individuo al grado de único artífice de la estética y, en suma, de toda manifestación artística. Dicha tendencia bien pudiera inscribirse en el corpus ideológico de un sistema social —capitalista e individualista— que se esfuerza en negar la realidad histórica en base a una fe ciega en el poder redentor del individuo siempre concebido como realidad *ex nihilo* y más allá del condicionamiento de las fuerzas sociales. Como apunta el propio Adorno, “*al igual que en lo social, el individuo es estéticamente sólo un momento parcial; excesivamente valorado, sin duda, bajo el hechizo del concepto histórico-intelectual de personalidad*” (Adorno 2009a:411).

Parece, a todas luces, que lo que Adorno nos revela es la necesidad de tomar distancia respecto ciertos paradigmas que, a fuerza de ser repetidos, parecen convertirse en circunstancias naturales, de ahí deriva ese “hechizo” que embelesa y constriñe al pensamiento occidental. La problematización de esta tendencia —a la par “individualizadora” y “deshistorificante”— debe extenderse incluso a los términos y formas del lenguaje que rodean al arte. La propia noción de la producción de una obra como “creación artística”, sin ir más lejos, encierra una velada apuesta por la desocialización de lo producido,

su desplazamiento a un limbo no-histórico y de carácter esencialista:

“Lo que la frase retórica glorifica como creación —el nombre teológico no se corresponde en sentido estricto con ninguna obra en absoluto— se concreta en la experiencia artística como lo contrario de la libertad asociada al concepto del acto creativo” (Adorno 2009a:412).

La connivencia de los propios “creadores” con estas figuras teológicas³² puede ser entendida como fruto de la propia necesidad de autonomía del arte. Puede que los propios compositores —así como el resto de los artistas— hayan aceptado esa “extrañización” de la producción intelectual como una forma de mantener su rasero de independencia. Dicho de otro modo, para Adorno, es posible que el responsable de esta noción tan “teológica” de la producción cultural, no sea sólo la “*quimera individualista*” que rige las pautas de la ideología dominante, sino que también se encuentre en la “*soberbia de los privilegiados por el trabajo intelectual*” (Adorno 2009a:400).. Introduciendo, de este modo, una nada desdeñable nota de crítica a la construcción de jerarquías y privilegios internos en el propio espacio de producción del arte y la cultura.

En resumidas cuentas, a través de la noción de mediación que Adorno nos propone, intenta reconciliar las influencias de la base material de la sociedad y de las agencias individual y colectiva tratando de superar tanto el determinismo tecnológico como posiciones más cercanas a un subjetivismo radical. Como bien resume el propio Adorno:

“El intelecto es de esencia social, un comportamiento humano que se ha aislado y emancipado de la inmediatez social por una razón social. A través de él, lo socialmente esencial se impone en la producción estética, tanto lo esencial de cada uno de los individuos productores como lo esencial de los materiales y las formas ubicadas ante el sujeto, por las que éste se afana, que éste determina y que a su vez le determinan” (Adorno 2009a:409).

La idea de Adorno, que se extiende no sólo a la música sino al funcionamiento del resto de los ámbitos de la superestructura, es apostar por la articulación de los planos sociales a través de un juego

32 Como lo es también la *inspiratio* clásica que representa al artista como mediador de las divinidades, ya sean estas las Musas o el propio Apolo. La cuestión de fondo es distanciar la producción del arte —en tanto que proceso— así como la obra en sí —en tanto que objeto— de todo contexto social o económico, logrando así el establecimiento de una ficción que niegue toda mediación de la realidad mundana en la producción artística. La actual mitología que envuelve al proceso de producción del arte —la todavía llamada creación—, no deja de mostrarse como una secularización de esta antigua y profunda tendencia histórica a negar la mediación.

de influencias recíprocas. De este modo, trata de evitar alimentar lo que consideraba una “*causalidad barata*” (Adorno 2009a:414), que haría caer a la ciencia social en una innecesaria autocomplacencia y una excesiva simplificación de la complejidad que caracteriza a la realidad social. *Autonomía, desiderata* y *mediación* constituyen un entramado conceptual que nos permite acercarnos a los espacios sociales de producción intelectual de una forma más relacional y matizada, así como fundada en criterios de reciprocidad que permiten la toma en consideración de los múltiples factores que explican la evolución de lo musical y su relación con lo material.

3.5 . *El legado de Adorno*

A modo de conclusión, es necesario decir que la sombra de Adorno ha sido —y seguirá siendo— alargada. Resulta imposible realizar una aproximación conceptual a objetos sociales como la música, el arte y su vinculación a las realidades técnica y tecnológica sin prestar atención al camino recorrido por Adorno. Pero resultaría aún más difícil ignorar toda la gama de interrogantes que —por vez primera— planteó y convirtió en problemas propios de una nascente Sociología de la Música. Aunque en posteriores capítulos nos dedicaremos a trazar las derivas y trayectorias específicas de su pensamiento y del marco conceptual que desarrolló, pudiera ser conveniente realizar un avance de los principales ámbitos en los que sus ideas han influido de un modo especialmente palpable.

El primero de esos ámbitos ya ha sido mencionado, y se trata del planteamiento del espacio social de la producción musical como entidad con una lógica inmanente y un característico —aunque siempre relativo— grado de autonomía. Aunque, si bien es cierto, este planteamiento de Adorno se centró casi exclusivamente en las vanguardias musicales de la música culta³³, es innegable que la construcción de este esquema de comprensión del espacio de producción del arte ha tenido importantes ramificaciones

33 Dejando de lado sistemáticamente cualquier acercamiento serio a los distintos objetos de la música popular, contra los que hay que reconocer que siempre mostró un inusitado desdén del que no logró desprenderse en toda su trayectoria y que le impidió desarrollar ningún abordaje serio de la mayor parte de la producción ajena a lo que suele entenderse como alta cultura.

en la sociología contemporánea. Un ejemplo claro que ya hemos venido mencionando, es el desarrollo de la noción de “campo artístico” que Pierre Bourdieu llevó a cabo en *Las Reglas del Arte* (Bourdieu 1998), donde abordó tanto la génesis como las peculiaridades de este espacio social, con especial atención a la producción literaria. Del mismo modo, y como desarrollaremos más adelante, la noción de “proceso de autonomización” guarda claras conexiones con el concepto de autonomía utilizado por Adorno.

Un segundo ámbito donde el legado de Adorno se hace especialmente visible es en la reivindicación del papel de la clase social al estudiar las cuestiones relativas ya no sólo a la producción, sino al gusto y la percepción. Estudios como *La Distinción* de Bourdieu (2006) profundizarán en esas líneas utilizando todas las nuevas posibilidades técnicas y tecnológicas que la sociología fue incorporando en la segunda mitad del siglo XX como es el caso de la utilización conjunta de estadística e informática en el abordaje de las cuestiones del gusto y su relación tanto con la clase social como con otras variables demográficas.

Un tercer ámbito de desarrollo de sus planteamientos se nos muestra, paradójicamente, en la línea de los estudios culturales, que desde sus inicios se erigieron en oposición a los planteamientos de la Crítica Cultural. Pero sería imposible no advertir la sombra del último Adorno tras conceptos como el de *mediación* de Hennion (2002) que tan central ha resultado para los enfoques —ricos, complejos y particularmente acotados— que los estudios culturales han desarrollado en los últimos años, especialmente en el campo —tan desdeñado por el propio Adorno— de la música popular.

Una última clave de su legado podría ser interpretada tanto como propuesta como en forma de acto de contrición de un investigador que se acerca al ocaso de su carrera. Una de las principales críticas que, entre otros, los científicos de los estudios culturales hicieron a la Crítica Cultural era su falta de interés por el desarrollo de una aproximación metodológica sistemática así como de una investigación empírica que sustente sus desarrollos teóricos (DeNora 2003). Como, sin duda, ha quedado claro en nuestro abordaje crítico de la *Dialéctica de la Ilustración*, sería impropio no convenir en la aceptación de dichos problemas de corte metodológico. Por otra parte, tampoco resultaría justo no manifestar que, en

la última etapa de la Sociología de la Música de Adorno, se perciben constantes referencias a lo metodológico. Dentro de los apuntes más comunes, de las pinceladas de futuro que Adorno quería dejar a sus sucesores en esta *Introducción a la Sociología de la Música*, hay una constante apelación a la necesidad de ampliar la vinculación de la sociología de la música con la *empiría* que tanto había menospreciado en fases anteriores de su carrera. No se trata de exculpar las deficiencias metodológicas de sus abordajes, sino de hacer justicia a esta suerte de apuntes finales que no solo reconocieron — nunca es tarde— esta laguna en su producción intelectual, sino que sugirieron su posterior enderezamiento por parte de los futuros abordajes.

4. ECO: HACIA UN ABORDAJE INTEGRADOR DE LA CULTURA DE MASAS

4.1. *La madurez de la cultura de masas*

La joven sociedad de masas se fue consolidando y también así lo hicieron las miradas que la analizaban. Con la difusión de la radio y el cine sonoro a lo largo de los años 20, y la posterior irrupción y rápida expansión de la televisión a finales de los 30, el desarrollo técnico de la nueva superestructura parecía haber alcanzado ya su cenit. A finales de la década de los 50, la práctica totalidad de la sociedad del llamado primer mundo se encontraba conectada, de uno u otro modo, al constante influjo de la Industria Cultural.

Entrados ya los años 60, el asentado “sistema media” era un lugar común para todos los teóricos de la cultura. Las especulaciones e intentos de predicción de escenarios de futuro donde el control de la individualidad era una constante creciente carecían ya de sentido, pues los hechos habían desmentido los vaticinios más radicales. Aun así, fue un momento de curiosa escisión de la intelectualidad. Mientras los aparatos de radio y televisión iban tomando un lugar cotidiano en los hogares de los países industrializados, la actitud manifiesta de una gran parte de críticos culturales y pensadores —de todo el espectro ideológico— hacia la sociedad de masas y sus nuevos medios parecía hacerse cada vez más ostensible.

Por otra parte, ciertas vanguardias habían asumido como propias las nuevas condiciones materiales y comenzaban a vislumbrar en las nuevas posibilidades tecnológicas la oportunidad de avanzar en el arte y el conocimiento impulsando al género humano hacia una nueva era de progreso. El cine se consolidaba como "séptimo arte" e iba progresivamente abriéndose hueco en el espacio de la "alta cultura", del mismo modo, la práctica de la grabación musical había crecido en importancia de la mano del gramófono y la música popular, expandiéndose posteriormente de manera aún más masiva gracias a sus sinergias con la radio y la televisión. La propia música culta —aunque al principio reticente— fue

incorporándose a la nueva lógica del registro de mano de algunos de los más grandes concertistas³⁴.

Fue precisamente en ese momento histórico, en plena batalla campal entre posiciones “apocalípticas” e “integradas”, cuando Umberto Eco vino a desarrollar una valiente crítica cultural de la sociedad de masas. Su obra —formada en base a distintos textos unidos bajo el prisma de la crítica cultural— fue compilada precisamente bajo el título de “*Apocalittici e integrati*” en 1964 y traducida al castellano como “*Apocalípticos e integrados*” (Eco 2006).

Pero, tras largos años de abordajes teóricos sobre la sociedad de masas por parte de sus defensores y detractores, ¿qué hizo tan valioso el abordaje del semiólogo italiano? A grandes rasgos, su aportación presentó dos elementos diferenciales. El primero fue lograr que la propia controversia sobre la cultura de masas fuera tomada como objeto de análisis, esto es, se problematizó el propio debate como un hecho social fundamentalmente activo en la configuración de la realidad cultural de la era de masas. El segundo elemento fue el abordaje integrador —que no necesariamente “integrado”— de un pensador crítico que se sentía parte de los fenómenos culturales que analizaba. No se trataba de una cuestión baladí, pues fue un elemento fundamental a la hora de definir y acercarse a su objeto de estudio, tal y como el propio Eco reconocía al escribir el prólogo a la reedición de su obra:

“Y precisamente aquel año leo *L'Esprit du temps* de Edgar Morin, el cual dice que para poder analizar la cultura de masas hace falta disfrutar secretamente con ella, que no se puede hablar del *juke box* si te repugna tener que introducir en la máquina la monedita... ¿Por qué entonces no usar mis tebeos y mis novelas policíacas como objeto de trabajo?” (Eco 2006:18).

El quid de la cuestión se encuentra en el eterno dilema de la relación “investigador/objeto” que ha venido enfrentado a sociólogos y antropólogos: ¿será mejor la comprensión de un hecho social si formamos parte íntegra del mismo, o es más conveniente gozar de la situación de “pureza” que envuelve al investigador extraño al estilo del “antropólogo inocente”? Eco hace una apuesta clara. Si bien es cierto que es sano para un investigador tomar una cierta distancia metodológica con el objeto

34 Uno de los hitos más importante de este proceso que contribuyó de forma decisiva a la redefinición de la experiencia musical culta respecto a las tecnologías de grabación y reproducción, fue el registro de las *Variaciones Golberg* de J. S. Bach llevado a cabo por el pianista canadiense Glenn Gould en 1955 (Dufour 2007).

que analiza —para que su proximidad a los árboles no le impida ver el bosque—, también lo es que la absoluta falta de familiaridad con el mismo puede abocarnos a una excesiva estructuración de la realidad observada, de un juicio excesivamente abstracto que ignore las particularidades del proceso cultural del que pretende dar cuenta. En cualquiera de los casos, las prenociones están ahí, son la mochila, el bagaje del investigador social. Si no son evitables, lo importante es, al menos, tomar conciencia de su existencia a la hora de acercarnos al objeto de estudio. Y esa pretende ser la tónica del enfoque de Eco, a la vez que la principal crítica a sus predecesores. El secreto desprecio por la cultura popular que mostraban muchos de los más prestigiosos teóricos culturales les impidió siquiera vislumbrar la rica diversidad que mostraba el objeto de estudio que iba emergiendo a su alrededor. Abordaban la “cultura de masas” como superestructura, esto es, como institución económica y de poder, pero sin tener en cuenta la profundidad de los objetos que la conformaban. Tuvo que llegar un teórico que hubiera crecido en el seno de la propia cultura de masas —que amara “secretamente” las particularidades de la cultura popular— para dar de la misma un enfoque integral que abriera las puertas a una reconsideración conciliadora de la propia idea de “cultura”.

4.2 . *La intelectualidad escindida*

Para empezar, Eco replantea el debate sobre la cultura de masas a través del establecimiento de dos tipos ideales a los que da, respectivamente el calificativo de “apocalípticos” e “integrados”. Aunque las dos posiciones extremas de esta categorización son reconocidas por el propio autor como una evidente simplificación, se considera una formulación útil para un necesario metanálisis —análisis del análisis— de la cultura de masas.

Su intención es la de dar cuenta de la polarización que ha envuelto al debate sobre las nuevas condiciones materiales y sociales del arte, la cultura y la información, así como convertir el enfoque crítico de la cultura en algo constructivo³⁵. Por “Apocalipsis” e “integración”, en términos culturales,

³⁵ Una de las principales objeciones que hace Eco a la tradición crítica es precisamente su incapacidad para la elaboración

Eco entiende maneras opuestas de posicionarse respecto a un mismo sistema cultural:

“El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten.

La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas³⁶” (Eco 2006:28).

Se nos plantean pues dos tipos ideales de aproximación al objeto “cultura de masas” a través de su relación con el mismo: una, la del apocalíptico, desde un punto de vista indirecto; y la otra, la del integrado, desde los propios textos producidos, pero careciendo de una intención crítica, esto es, asumiéndolos a modo de “consumo”.

Pero existe, a ojos de Eco, un error común a estas dos visiones y es que ambos asumen el aparato conceptual que envuelve a la “cultura de masas” sin cuestionarse sus supuestos fundamentales, esto es, comparten la asimilación inconsciente de los mismos conceptos fetiche, aunque por ello suelen entender cosas opuestas: “*el integrado, al igual que el apocalíptico, asume con máxima desenvoltura (cambiando sólo el signo algebraico) el concepto fetiche de «masa»*” (Eco 2006:37).

Eco critica la ambigüedad y la carga emotiva que suele esconderse detrás de estos conceptos fetiche vinculados a la idea de “cultura de masas”, un concepto que se le antoja genérico y ambiguo y que se halla, a ojos de nuestro autor, en la base de la controversia que nos atañe. En tanto que “cultura”, apocalípticos e integrados entienden cosas diferentes. Unos tienden a concebirla, en resumidas cuentas, como “*hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre*”, mientras que los otros, basándose en una percepción “*optimista*”, ni siquiera se plantean el problema de que esta cultura “*surja desde abajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos*” (Eco 2006:28).

Por tanto, el concepto fetiche de “cultura de masas” que ha venido utilizando de forma recurrente la

de un programa positivo. Cita como ejemplo a Koeppen cuando se refirió en 1944 al problema de la censura: “*La crítica está por encima de los afectos y los sentimientos, no conoce amor ni odio por cosa alguna. Por este motivo, no se sitúa contra la censura para luchar con ella... La crítica no se extravía en los hechos y no puede extraviarse en los hechos: es por tanto un contrasentido pretender de ella que aniquile a la censura, y que procure a la prensa la libertad que le pertenece*” (Eco 2006:35–36). Del mismo modo arremete contra lo que considera esa misma tendencia a la crítica negativa no propositiva en los miembros de la Escuela de Frankfurt “*es lícito traer a colación las afirmaciones de Horkheimer, formuladas un siglo más tarde, en polémica con una cultura pragmática, acusada de desviar y consumir las energías, necesarias a la reflexión, en la formulación de los programas activistas, a los que él opone un “método de la negación*” (Eco 2006:36).

36 El subrayado es mío.

Crítica Cultural es “*un híbrido impreciso en el que no se sabe qué significa cultura ni qué se entiende por masa queda claro*” (Eco 2006:34). Su apuesta particular será pues, en aras de la claridad, sustituir el concepto de “cultura de masas” por el de «comunicaciones de masa» (Eco 2006:45), haciendo hincapié en la dimensión comunicativa —y, por tanto, dialéctica— de aquello que sus predecesores interpretaban como mera superestructura, sin perder su dimensión masiva, pero evitando el problemático concepto fetiche de “cultura” cuya concepción ambigua tanto ha contribuido a la controversia que enfrenta a apocalípticos e integrados.

Otro concepto fetiche recurrente es el de “Industria Cultural”, tal y como se desarrolló en base a lo que presentamos en nuestra aproximación a la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt. Ante las visiones excesivamente estructuralistas de sus predecesores, que, a sus ojos, negaban incluso “*la perspectiva de una humanidad capaz de actuar sobre la historia*” (Eco 2006:33), Eco entiende a la Industria Cultural como un “sistema de condicionamientos”, del que cabe tener en cuenta que:

“no presenta la posibilidad de dos niveles independientes, uno el de la comunicación de masas y otro el de la elaboración aristocrática, que la precede sin ser condicionada por ella. El sistema de la industria cultural extiende una red tal de condicionamientos recíprocos, que incluso la idea de cultura se ve afectada” (Eco 2006:34).

La idea central que viene a matizar la versión de una idea monolítica y basada en una unidireccionalidad infalible del mensaje se resume en su breve exposición histórica de lo que podríamos entender como la génesis del espacio social de la literatura —paradigmático precursor de las “comunicaciones de masa”— se repetirá, a ojos de Eco, en el surgimiento de cualquier nueva instancia industrial de gestión de lo cultural:

“Después Gutenberg inventa los caracteres móviles, y nace el libro. Un objeto de serie que debe uniformar el propio lenguaje a las posibilidades receptoras de un público alfabetizado que (merced precisamente al libro, y cada día en mayor medida) es más vasto que el del manuscrito. Y no solo esto: el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo” (Eco 2006:31).

Esta idea de condicionamiento recíproco —aunque no necesariamente simétrico, pues Eco no solo no niega sino que enfatiza la asimetría de poder que existe entre industria y consumidores— evidencia

una idea de la cultura basada en la comunicación como modelo y cuyas instancias no solo no son impermeables sino que se ven expuestas en su desarrollo a flujos recíprocos de influencia.

4.3 . *Los objetos de la cultura popular*

Una de las críticas de las que se suele hacer objeto a los apocalípticos, es el hecho de “*no intentar nunca, en realidad, un estudio concreto de los productos y de las formas en que verdaderamente son consumidos*” (Eco 2006:37). Como hemos visto en epígrafes anteriores, negar las particularidades de la superestructura venía siendo la tónica general de la Crítica Cultural. Los primeros análisis de los objetos culturales específicos emprendidos por la Escuela de Frankfurt tendían a ser tangenciales, y solo traídos a colación para justificar asunciones previas respecto a las funciones de la superestructura. La idea de Eco es tomar objetos específicos de la cultura de masas —desde los cómics de Superman o Charlie Brown, hasta canciones de Rita Pavone— como objetos de estudio que han de arrojar luz sobre la comprensión global de la cultura de masas, esto es como primer paso para un análisis articulado desde lo concreto que evite caer en generalidades:

“A partir del momento en que, por el contrario, la industria cultural es aceptada correctamente como un sistema de condicionamientos conexos a los fenómenos antes citados, el razonamiento escapa al terreno de las generalidades para articularse” (Eco 2006:33).

Esta aproximación crítica al objeto cultural específico que propone Eco tiene implicaciones importantes. La primera es la desmitificación del funcionamiento de la superestructura, esta política del análisis de lo concreto evidencia que el funcionamiento de las “comunicaciones de masa” no es unidireccional ni infalible, así como constata que los supuestos “esquemas” y “fórmulas” de producción no suelen verse cumplidos a rajatabla.

La segunda implicación es el inicio de un necesario desvanecimiento de las tradicionales fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura. Tomar como objeto de estudio “serio” a los objetos específicos de la

cultura popular rompe un importante tabú analítico³⁷. Con este tipo de abordajes se sentaron las bases de la fructífera línea que emprenderían posteriormente los estudios culturales y que permitió añadir una valiosa complejidad a los enfoques de la Crítica Cultural, como desarrollaremos con más profundidad más adelante.

Y es que, como bien reflejaba Eco, no existía —aparte de un cierto “moralismo cultural” de raíz aristocrática— motivo alguno para excluir del análisis de la cultura a los objetos culturales específicos. Sin sugerir con ello —como sería propio de un punto de vista integrado— que los objetos culturales hayan de ser simplemente aceptados e interpretados en sus propios términos, es necesario reconocer —como Eco supo ver entonces— que la cultura de masas se ha convertido en el universo cultural de la era de la reproducibilidad. Dicho de otro modo, la nueva superestructura ha devenido en nuestro contexto cultural, en nuestra realidad de hecho:

“El universo de comunicaciones de masa —reconozcámoslo o no— es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva” (Eco 2006:37).

Bajo estos principios, y tratando de sintetizar —en términos dialécticos— los enfoques apocalípticos e integrados, Eco plantea la necesidad de desarrollar lo que podríamos denominar una “*crítica popular de la cultura popular*” (Eco 2006:28).

4.4 . *La canción de consumo*

De entre todos los abordajes de los objetos de la cultura de masas que emprendió Eco en “Apocalípticos e Integrados” el que más directamente atañe al cometido de la presente tesis es, sin

37 Incluso los análisis del espacio de producción de la música emprendidos por Adorno, mostrando un nivel de profundidad analítica que superaba con creces la tónica general de la Crítica Cultural, reproducían esta distinción de base —esencialista y fundada en una suerte de principio de legitimidad no problematizado— entre la alta y la baja cultura. Su velado desprecio por el jazz o por la canción que denominaba “ligera” le impidieron realizar el complejo abordaje de dichos objetos de análisis que sí logró estructurar en torno a la música de vanguardia.

duda, su análisis de la canción de consumo. Al introducirse en este campo de la cultura popular, Eco se ve obligado a abordar la cuestión relativa a la oferta y la demanda de la música en la era de la reproducibilidad, esto es, “*si la producción industrial de sonidos se adapta a las libres fluctuaciones de este mercado, o no interviene más bien como plano pedagógico preciso para orientar el mercado y determinar las demandas*” (Eco 2006:270).

Frente a la posición “dirigista” de los teóricos apocalípticos —de la que ya hemos visto un claro ejemplo al analizar las posiciones de Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica*— Eco entiende que el gusto musical, y por tanto su consumo, se conforma en un proceso complejo de influencias recíprocas. Mientras la Industria Cultural se esfuerza por desvelar las secretas estructuras del gusto, trata de performarlas a través de su propia producción intentando reflejar en ella los rasgos predilectos del público. Dicho de otro modo, la estructura industrial —buscando el beneficio económico— trata de conocer la realidad del gusto a través de los datos de consumo y de investigación para sintetizar los rasgos obtenidos en fórmulas de éxito. Luego, al imprimir dichos rasgos en los nuevos productos, trata de reforzar las mismas fórmulas a través de los medios de masas. Como expone el propio Eco al tratar acerca de la utilización que la Industria hace de los nuevos medios de comunicación:

“Producto de una industria cultural sometida a la ley de la oferta y la demanda, el *mass medium* tiende a *secundar* el gusto medio del público y se esfuerza en *determinarlo* estadísticamente” (Eco 2006:324).

Entendemos pues que se da una situación de concomitancia entre la oferta y la demanda cultural y —aunque no sea esta necesariamente simétrica, pues la expresión del público siempre será parcial y mediada— la oferta no es una producción *ex nihilo* que se imponga al público sin más. Por otra parte, solo lo expuesto —los rasgos que finalmente se manifiestan en el objeto de consumo— puede ser “elegido” por la audiencia, con lo que esta última tendrá una capacidad de expresión limitada que solamente abarcaría la realidad fáctica de la producción comercializada, esto es, la oferta existente en el mercado de masas³⁸.

38 Recae en la industria una suerte de poder de fijación de la agenda cultural cuya dimensión más poderosa es la “agenda negativa”, es decir, los criterios de selección de aquello que no pasa el filtro y ni siquiera es expuesto al público para su compra/evaluación. Podemos ver reflejada en esta concomitancia asimétrica aquella función de la sociología de la música esbozada en el epílogo de la “Introducción a la Sociología de la Música” por el último Adorno: “*Una sociología de la música*”

Buscando la clave en la música de consumo —para Eco “modelo típico” del caso donde, rememorando la idea de Wright Mills “*la fórmula substituye a la forma*” (Eco 2006:271)— la industria tratará de destilar, sintetizar y aislar el secreto del éxito. Una vez aislado este esquema de propiedades, esta *fórmula*, se intentará retroalimentar el gusto de la audiencia. Coincidiendo en este punto con Adorno y Horkheimer, Eco asume que uno de los principales mecanismos psicológicos del gusto —y aquel al que más recurre la música de consumo— sería una predilección por lo mismo, por la repetición de patrones, base de la propia idea de *fórmula*:

“Donde la fórmula substituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino *repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte*” (Eco 2006:271).

Pero, frente a esta dimensión gastronómica del gusto musical cuyo éxito se fundamenta en esa repetición de lo existente —y de la que la producción más comercial es abanderada— percibimos una realidad que no es monolítica. Ni todas las obras de la cultura popular siguen a pies juntillas los esquemas de las *fórmulas* de la industria —que por otra parte hunden sus raíces en estéticas y narrativas previas a la propia industria— ni podemos decir que el gusto del público haya sido inmutable desde la aparición de la cultura de masas.

En el caso de la música, que es el que particularmente nos atañe, podemos decir que dentro de la propia cultura popular se observa el surgimiento de lo que Eco denomina una “canción distinta”. Recurre para ilustrar el fenómeno al ejemplo que supuso el movimiento de renovación de la *canzonetta* italiana, cuyo germen encarnaba la banda turinesa Cantacronache (1957-1963). Dando una vuelta de tuerca al *folk* e imbricándolo con la canción de autor, se inicia en la Italia de finales de los cincuenta una cierta renovación de la música ligera que recupera una preocupación visible por el trasfondo del mensaje a través de la letra así como por una cierta progresividad estética en la música. Por supuesto no se trata de un movimiento de música “seria” o de la “alta cultura”, ni siquiera de una vanguardia

que sitúe en el centro de su estudio el conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción tendría que ver no sólo con aquello que se produce y que se consume, sino también con lo que no se produce y con lo desechado” (Adorno 2009a:421), esto es, incluir en la crítica cultural no sólo el material positivo —el fácticamente producido— sino tratar de construir, a su vez, una suerte de “sociología de las ausencias”.

experimental que se considere a sí misma como “externa” a la cultura de masas; se trata de música popular, solo que expresada en forma distinta, que huye —voluntaria o involuntariamente— de los rasgos típicos de la “fórmula” comercial clásica. Este ejemplo específico italiano se podría extrapolar al caso de la *chanson* francesa —más antigua y consolidada³⁹— o al de la *Nova Cançó* catalana, que surgirá entre finales de los 50 y principios de los 60, siendo fuertemente influenciado por el movimiento galo.

Como podemos ver, en el seno de la propia cultura popular surgen elementos nuevos, con visiones distintas de la cultura, así como enfoques estéticos y políticos innovadores. En resumidas cuentas, parece que la cuestión de la estética y el gusto en la sociedad de masas posee una naturaleza dinámica, que se fundamenta en el continuo reajuste de oferta y demanda, de producción y consumo, y permite una evolución dialéctica de la estética y del gusto. Pero, admitiendo esta realidad dinámica en continua actualización, no debemos olvidar dos elementos fundamentales para una comprensión más completa: por un lado que el objetivo de las instituciones que gestionan la producción —la Industria Cultural— es lograr beneficios económicos; por otro lado, que el “gusto” —siempre en construcción— del público de masas se encuentra en franca desigualdad frente al aparato de comunicación de la Industria. Un ejemplo claro de esta asimetría de poder, es la capacidad de fijación de la agenda estética de que es capaz la industria tanto a través de la oferta como de la no-oferta o —como hemos denominado anteriormente “agenda negativa”—, lo que Eco manifestaba como una cuestión de falta de alternativas para el público:

“El éxtasis, el encanto emotivo del fruidor standard de la canción ante una llamada "gastronómica" que nos ofende a justo título, puede constituir para aquel tipo de fruidor la única posibilidad que se le ofrece en el ámbito de un determinado campo de exigencias, allí donde la "cultura culta" no le ofrece ninguna alternativa” (Eco 2006:276).

La fijación de esta agenda cultural que —al menos en la era de masas— ejerce la industria, no solo se hace ostensible a través de la selección de lo que se presenta y lo que no se presenta ante el público,

39 Desde sus inicios en los años 40 con figuras como Charles Trenet, Édith Piaf o Patachou hasta el giro que tomó a partir de los 50 cuando comenzó a desvincularse progresivamente de la noción de *cabaret* y *music hall* —donde se había tendido a asociar más a la idea de entretenimiento que a la de una pretendida producción cultural legítima— de la mano de artistas como Jacques Brel, Georges Brassens, León Ferré, Boris Vian, Jacques Dutronc o Serge Gainsbourg, entre otros.

también trata de establecer la tónica en la que lo dicho es formulado. Y la tónica que la industria tiende a seguir es la de la máxima generalización y abstracción del mensaje. A través del ejemplo de Rita Pavone, Eco expone la manera en la que la fórmula de la abstracción actúa en el producto concreto:

“El Mito Pavone hace que los problemas de la adolescencia se mantengan en una forma genérica. La adolescencia, a través de la mixtificación realizada por el mito, queda en clasificación biológica, y no se confronta con las condiciones históricas de un mundo en que el adolescente vive” (Eco 2006:284).

Aquí encontramos la clave de la fórmula, del esquema genérico que la producción industrial propugna. Para llegar a un público más amplio y agradar —más que en el sentido de “gustar”, en el de “no disgustar”— así como para fomentar una cultura popular de “orden” que evite una problematización seria y específica de los problemas sociales, la fórmula industrial tiende a producir la deshistorificación del relato y la correspondiente fetichización de las categorías.

“Y he aquí como un mensaje, dotado ya de significado propio, es adoptado utilizando su configuración superficial y cargándolo de un mensaje de segunda potencia, envuelto en una significación nueva, con función consoladora; como para obedecer a una inconsciente exigencia de tranquilización” (Eco 2006:285).

A través del ejemplo del Mito Pavone, Eco particulariza aún más recurriendo al caso concreto del éxito de la joven cantante italiana *Datemi un Martello*. En el videoclip, Rita aparece con un martillo en la mano mientras baila al estilo americano de la época y canta con aire desenfadado. Según la incisiva descripción del propio Eco:

“Pretexto para la danza, la canción se presenta como expresión de un petulante anarquismo juvenil, declaración pragmática contra algo, en la que lo que cuenta no es el algo sino la energía desplegada en la protesta” (Eco 2006:285).

Erigida en una suerte de bandera generacional, la joven artista interpretaba, en realidad, una versión de la canción “*If I had a hammer*” de Pete Seeger. Se trataba, a decir verdad, de una interpretación libre de la letra original —que en EEUU se había convertido en una suerte de himno progresista— por una visión banal de la rebeldía. El “martillo” con el que Seeger pretendía construir un mundo más justo, se convierte en manos de Rita en un arma para castigar a todos los estereotipos que supuestamente debe

odiar una adolescente. El caso de esta canción es un buen ejemplo de cómo, en la cultura popular, puede convertirse incluso la rebeldía en mera *fórmula*, integrada en el orden en tanto que mantenida en abstracto y alejada de la realidad particular⁴⁰.

4.5 . *La reproducibilidad mecánica de la música*

Como expone el propio Eco, y a pesar de que su obra se titule “*Apocalípticos e integrados*” —hecho que achaca más bien a la forma en la que se procedió a la compilación del libro y al aparente éxito que estos dos conceptos habían tenido entre los lectores de los ensayos—, el texto pretendía centrarse en emprender la crítica a la forma de pensar del apocalíptico. Puesto que Umberto Eco consideraba haber abordado ya a los enfoques más “integrados” de las vanguardias artísticas en su exitosa “*Opera Aperta*”, pretendía que “*Apocalípticos e integrados*” fuera un análisis de ese otro lado de la intelectualidad, una suerte de “crítica de la crítica” respecto a sus posiciones hacia el arte, la cultura y la información.

En esta nueva cruzada dialéctica contra los enfoques que recoge bajo el manto del término “apocalípticos” —pero a los que se refiere en su obra con una inusitada multiplicidad de expresiones como “cultura bienpensante”, “moralismo justiciero”, “moralismo cultural” o “ambiguo humanismo”— Eco trata de desmontar los grandes prejuicios que han configurado ese pensamiento y que han cristalizado de forma inconsciente en el humanismo contemporáneo. Ya hemos abordado varias de estas críticas, pero ha llegado el momento de introducirnos en una de las prenociones más enquistadas de la visión apocalíptica, la que atañe a la veda que Benjamin abriera años antes y a la que ya nos hemos referido como la cuestión de la reproducibilidad mecánica, cuya aproximación realizará Eco a través del caso de la música grabada.

40 A este efecto es interesante recordar la noción de “señales sociales” expuesta por Adorno y Horkheimer en *La Dialéctica*, ya comentada en el correspondiente epígrafe. También sería pertinente hacer referencia al análisis realizado por Sartre acerca de la literatura, los escritores y la libertad donde se postulaba la diferencia crucial entre hablar de la libertad en abstracto o hacerlo en concreto (Sartre 2002). Para Sartre, la abstracción metafísica de la libertad suponía, en general, una forma de contribución que ciertas literaturas hacían al orden establecido. Es perfectamente posible, según argumentaba Sartre, oprimir en nombre de la libertad. La forma normativa sartreana de “literatura libre” se caracterizaría, sin embargo, por reflejar la injusticia concreta, esto es, por tratar la libertad en su especificidad.

La posición común del “moralismo cultural” respecto a la introducción de elementos tecnológicos tanto en la reproducción como en la producción, la distribución y la percepción (en este caso “escucha”) —que componen *grosso modo* las cuatro dimensiones de cambio que analizó Benjamin con respecto a los efectos de la mutación de la base material de la cultura— se esconde en un pretendido humanismo para estigmatizar las nuevas condiciones de la realidad mecánica:

“Hoy no es raro encontrar moralistas culturales dispuestos a lamentar la venta y el consumo de «música hecha a máquina» o, peor aún, de «música enlatada»; es decir, el disco, la radio, las grabadoras y los nuevos sistemas de producción técnica del sonido” (Eco 2006:287).

Esas disposiciones del apocalíptico parecen llevar al humanismo a una suerte de reacción tecnofóbica, así como a una esencialización de la cultura fundada en la fetichización del objeto cultural en su forma material efectiva⁴¹.

Eco opone a esta lógica la necesaria mención a que la propia producción musical es, en sí misma, una práctica tecnológica que se produce por medio de máquinas. Ignorar que la música ya es —incluso en su concepción más clásica— un juego que aúna técnicas y tecnologías para la producción de arte, es cerrar los ojos a la realidad. La propia historia de la música es la historia del perfeccionamiento de este binomio técnica-tecnología como proveedor de nuevas posibilidades de expresión artística, y el nuevo estadio de producción mecánica es tan solo un paso más en esta tendencia. Como bien expresa Eco, ya en los 60, “*la llegada de una «música máquina» no plantea nuevos problemas filosóficos ni estéticos*”. Sin embargo, y en tanto que parte fundamental de la discusión que atañe a la Crítica Cultural y al debate entre apocalípticos e integrados, sí plantea problemas sociológicos fundamentales.

Uno de estos problemas es la cuestión de la difusión que la nueva reproducibilidad permite, algo que

41 Es curioso que “el valor de culto” del que ya hablara Benjamin, cuya vinculación al “aquí y ahora” era irreproducible, parezca haber reaparecido con fuerza extendiéndose al medio de comunicación específico. Hoy en día no resulta extraño observar argumentos que suponen una fetichización del medio/soporte —que no necesariamente sustituye pero, cuanto menos complementa— a la fetichización de la obra. El ejemplo más claro en la actualidad es la reacción de gran parte de los fruidores literarios ante los nuevos soportes digitales de la literatura. La reacción en defensa de una aparente superioridad sensorial del libro como objeto —cuya influencia en el contenido es nula— es el fenómeno más claro de refetichización del medio que ha propugnado el “moralismo cultural”: una nueva fusión totémica entre lo inmaterial —el contenido del bien cultural— y su base tangible. A esa misma tendencia obedecerían los recientes repuntes en las ventas de vinilos, un mercado que se encontraba prácticamente extinto. Volveremos más adelante sobre la cuestión de lo simbólico y la relación con sus anclajes materiales.

ya tratamos al analizar el ensayo de Benjamin. La sociedad de masas, estadio aventajado de la era de la reproducibilidad mecánica, permite la expansión objetiva del público de la cultura, el arte y la información. Para Eco, no se trata de una cuestión banal. Mientras los apocalípticos persisten en lo que él denomina el “*error aristocrático típico de nuestro ambiguo humanismo, que ve en las técnicas nuevas un atentado masificador contra [las] tradiciones culturales*”, él se apresta a destacar el aspecto mítico que se esconde tras esta acusación —a veces velada y a veces directa— de retroceso cultural; y es que cuando el “moralismo cultural” se lamenta de esa supuesta “degeneración” y se rasga las vestiduras en nombre de esa tradición cultural perdida, “*se trata de tradiciones de hecho nunca patrimonio común de todos los ciudadanos*” (Eco 2006:318).

Considerar el incremento en la circulación de la información (aumento del valor exhibitivo) que supone la sociedad de masas como una involución cultural o como un hecho esencialmente negativo no se puede justificar a la luz del humanismo sino desde una lectura aristocrática y paternalista y, como apunta Eco, “*nos hace sospechar que encubre una nostalgia de un tiempo en que ser «hombre» era privilegio de unos pocos. Si así fuese, se cultivaría (incluso sin saberlo) lo que Kazin llamaba un «alto fascismo intelectual»*” (Eco 2006:346).

4.6 . *La nueva realidad del consumo musical*

Sea como fuere, el nuevo universo cultural en que se han convertido las comunicaciones de masa ha supuesto cambios fundamentales, ya sea desde un punto de vista técnico, permitiendo “*transmitir sonidos e imágenes a gran distancia*” así como desde un punto de vista artístico, promoviendo la “*formación de un lenguaje autónomo y abriendo nuevas posibilidades estéticas*” (Eco 2006:299). En ello no solo han tenido que ver los sistemas de reproducción del arte y la cultura, sino también los grandes medios de comunicación de masas como la radio y la televisión.

Del mismo modo que planteara Benjamin, Eco trata de esbozar algunas de las consecuencias de la reproducibilidad mecánica y la sinergia comunicativa de los *mass media* están produciendo en el espacio

social de la música de los años sesenta. En el siguiente cuadro, trataremos de resumir algunos de los estos fenómenos derivados de las nuevas posibilidades tecnológicas —tanto en el público como en los productores— que plantea Eco:

Efectos en el consumo	Efectos en la creatividad
<ul style="list-style-type: none"> • Aparente desaliento del diletantismo musical. • La difusión global de la música conduce a una cierta universalización/globalización del gusto. • Permite la extensión del “saber musical” a la parte de la población que no podía acceder a las salas de conciertos. • Disminuye la función de la música popular autóctona como música de consumo. • El disco, la radio, el juke box y el hilo musical, permiten generar un “<i>continuum</i> musical” que empieza a ocupar una mayor parte de nuestra vida (cada vez en más momentos de la vida está presente la música). • La escucha deja de estar vinculada a un momento y lugar definido. • La producción musical pasa a someterse a las leyes del mercado y a la lógica de producción industrial. 	<ul style="list-style-type: none"> • Las condiciones de consumo influyen también en el estilo de la música de consumo (Nacen las músicas situacionales como la música de ambiente). • Aparecen nuevos tipos de música posibilitados por los nuevos instrumentos de grabación (<i>musique concrete</i>, futurismo, etc.) • Nuevas posibilidades de manipulación del producto (posproducción) y cada vez mayor parte del proceso creativo recae en esta etapa del proceso. • Nace la posibilidad de generar sonidos sintéticos. • Con la música electrónica, surge (especialmente en el campo <i>amateur</i>) la figura del músico versado en la utilización de las nuevas tecnologías (el “músico-ingeniero”). • El sincretismo de los antiguos instrumentos y los nuevos aumenta las posibilidades creativas.

En resumidas cuentas, la crítica cultural de Eco supone un avance respecto a enfoques precedentes en cuatro aspectos fundamentales. En primer lugar, consigue objetivar el debate sobre la cultura tomándolo como pieza clave del análisis; en segundo lugar, logra problematizar los conceptos que venían utilizándose como fetiches hasta el momento, realizando una revisión útil y necesaria de los mismos; en tercer lugar, abre la veda a que los objetos específicos de la cultura popular, desde el cómic hasta la canción de consumo sea analizables como objetos culturales “serios” —idea cuyas implicaciones analizaremos en posteriores epígrafes—; y en cuarto y último lugar, emprende un sugerente análisis de la canción de consumo así como de las implicaciones de las nuevas condiciones materiales de producción que sentará las bases de nuestro posterior análisis de la música en la era digital.

Su visión integral, en la que logra separar el prejuicio moral del análisis de la cultura, abre las puertas a todo un abanico de posibilidades analíticas que las ciencias sociales desarrollarán más adelante, como veremos cuando abordemos la aportación de los estudios culturales, y que vienen a matizar —de forma constructiva— el corpus que la sociología crítica venía desarrollando.

5 . BOURDIEU Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL

5.1 . *Objetivar a los intelectuales*

De entre todos los sociólogos que se han interesado por la producción cultural durante la segunda mitad del siglo XX, Pierre Bourdieu (1930-2002) destaca como uno de los que ha abordado más variados espacios y materias. Su interés por los procesos y lógicas de producción —y reproducción— de lo simbólico le ha llevado a recorrer desde la literatura hasta la fotografía o el régimen de asistencia a los museos, pasando por la propia producción intelectual de la academia⁴². Uno de los motivos que le llevó a estudiar tantas y tan variadas esferas de la cultura y el arte a lo largo de su trayectoria, fue su especial interés por tratar de objetivar a los intelectuales como colectivo social específico y, por tanto, específicamente situado en el sistema de relaciones de poder. Para Bourdieu, la intelectualidad —de la que él mismo formaba parte en tanto que científico y miembro de las instituciones académicas— constituía un grupo que rara vez era tomado como objeto de las ciencias sociales. Dicha posición de privilegio se ha fundado históricamente en la tendencia de los intelectuales a ostentar la propia capacidad social de objetivación, el poder de convertir al “otro” en “objeto” —ya sea a través de la representación artística o de la objetivación teórica—. Como refleja su discípulo Louis Pinto, al respecto de esta cuestión, en su obra “Bourdieu y la teoría del mundo social”, donde toma el análisis que el sociólogo francés realizó del mundo literario a modo de estudio de caso:

"Se podría decir que la sociología de la literatura implica una apuesta: la cuestión de los límites de la ciencia social, de los límites de lo sociologizable. Apuesta vital; se trata de saber en qué medida un grupo que profesa decir a todos su verdad o liberar el sentido, podría ser despojado de su posición última al ser tomado como objeto de

42 Este interés de Bourdieu por el estudio de los distintos espacios de producción cultural, se remonta a mediados de los años 60 cuando, el entonces recién llegado miembro de la EPHE (l'École Pratique des Hautes Études) —a partir de 1975, EHESS (l'École des Hautes Études en Sciences Sociales)—, comenzó sus análisis del fenómeno social de la fotografía —plasmado finalmente en "Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía" publicado 1965—, seguido poco después por sus estudios sobre el régimen de asistencia a los museos —"El amor al arte. Los museos europeos y su público" publicado en 1966— y su ensayo "Campo intelectual y Proyecto Creativo" —publicado en *Temps Modernes* ese mismo año, que serviría de esbozo a sus posteriores abordajes del campo literario. Si bien es cierto que Bourdieu había mostrado ya su interés por las distintas facetas de la cultura en "Los Herederos. Los estudiantes y la cultura" —trabajo que realizó junto a Passeron y que fue publicado en Francia en 1964—, e incluso previamente, en su vertiente antropológica, a lo largo de sus estudios en la Cabilia argelina.

conocimiento. [...] La alta producción cultural es una de las formas de lo sagrado que defiende la mirada científica" (Pinto 2002:76).

Se trataría, pues, de romper esa connivencia con el halo de inefabilidad casi sagrada que envuelve a la producción cultural, esto es, de superar aquello que Bourdieu llamaba la "*ilusión escolástica*" (Bourdieu 1994b:230), la tendencia de la intelectualidad a no problematizarse a sí misma y no reconocer que hay intereses e, incluso, luchas políticas tras el manto de aparente neutralidad de la razón. "Historificar" el propio conocimiento, así como la producción cultural es para Bourdieu un paso decisivo y necesario en el desarrollo de la propia sociología.

Objetivar a los intelectuales en tanto que colectivo sería, pues, uno de los propósitos principales que acompañó a la larga trayectoria académica de Bourdieu; pero, como hemos visto, esta empresa no parece, a simple vista, demasiado innovadora. En el momento en que el sociólogo de Béarn inicia su empresa, ya son varios los teóricos que —como nos recuerdan los ejemplos de Adorno (con la "Filosofía de la nueva música" ya en los años cuarenta) y Eco (con "Obra abierta" y "Apocalípticos e integrados" a lo largo de los sesenta) analizados en anteriores epígrafes— habían convertido a las vanguardias de la producción cultural en su objeto de estudio, desarrollando interesantes planteamientos al respecto. ¿Qué es, pues, lo que hace tan interesante como pertinente para la presente tesis el abordaje de Bourdieu?

Una de las razones más evidentes es su particular inclinación a tratar de articular perspectivas micro y macrosociológicas en una teoría sistemática de gran alcance, esto es, con pretensiones de ser aplicable a la lógica específica de cada espacio social. En su trayectoria de abordajes de los distintos espacios de producción cultural llegó a desplegar una teoría integral orientada a dar cuenta de la intelectualidad como colectivo, espacio social y objeto, tratando de no desdeñar, a la vez, las particularidades de cada sector específico. Desoyendo la máxima mertoniana del estructural-funcionalismo que proponía la elaboración de teorías de alcance medio, Bourdieu dedicó su obra a la elaboración de una teoría sistemática y relacional que pudiera ser aplicable a los múltiples espacios sociales de lo simbólico; un corpus teórico al que —haciendo honor a su amor por los oxímoron— vino a denominar Teoría de la

Práctica.

5.2 . *La Teoría de la Práctica*

La obra en la que Pierre Bourdieu expuso de una forma más sistemática su pensamiento, ya completamente desarrollado como teoría, fue “El sentido práctico” (Bourdieu 2008d), publicada en Francia en 1980 por *Les Éditions de Minuit*. Es precisamente en sus páginas donde se advierte de forma más clara que, lejos de lo que podríamos sospechar ante una teoría sistemática de amplio espectro como la que nos atañe, la Teoría de la Práctica no nació como un proyecto teleológico o preconcebido. Su desarrollo fue más bien —y haciendo de este modo honor a su nombre— el fruto de una necesidad práctica.

Proveniente del pensamiento crítico y con un bagaje de corte filosófico que había ido derivando paulatinamente hacia la antropología, Pierre Bourdieu pasó los primeros años de su carrera investigativa estudiando la realidad de la Cabilia argelina a través de múltiples investigaciones de carácter etnológico. Fue precisamente a lo largo de esa inmersión en el trabajo de campo donde empezó a experimentar ciertas dudas respecto a los principios ordenadores de la acción postulados por el estructuralismo y que, hasta entonces, habían guiado sus investigaciones antropológicas⁴³. Fue esta crisis producida por el desajuste que observaba entre prácticas y teoría, que experimentó a mediados de los 60⁴⁴, sumada, por otro lado, a sus desencuentros con la corriente del existencialismo francés del momento —encabezado por Jean-Paul Sartre⁴⁵— la que terminó llevando a Bourdieu a desarrollar su propio abordaje particular.

43 En el caso de la antropología, dichos principios se identificaban, casi indefectiblemente, con el proyecto de Lévi-Strauss, y su aplicación etnológica de la lingüística de Saussure. Una de las críticas que Bourdieu esgrime contra los postulados de dicha corriente es la cuestión de que “*los presupuestos epistemológicos y sociológicos del objetivismo*” se hubieran acabado convirtiendo en “*el inconsciente epistemológico del estructuralismo [...] subordinando a un puro constructum, del que no existe experiencia sensible, la materia misma de la comunicación*” (Bourdieu 2008d:51). En otros términos, el afán objetivista del estructuralismo a menudo ignora el propio “efecto de teoría” generado en el proceso de objetivación, y termina por acabar proyectando los principios de la verdad “objetiva” de la ciencia en los propios objetos de estudio.

44 Él mismo puso fecha a dicho cambio en su carrera haciendo referencia al texto “*La maison Kabyle ou le monde a l'envers*” del que en posteriores ocasiones llega a afirmar: “*el artículo, escrito en 1963 y publicado en la colección de textos reunidos por Jean Puillon y Pierre Maranda en homenaje a Claude Lévi-Strauss, es sin duda mi último trabajo como estructuralista feliz*” (Bourdieu 2008d:22).

45 Más allá de las controversias acerca del análisis del espacio literario así como de la figura de Flaubert, que se hicieron patentes en “*Las reglas del arte*” (Bourdieu 1998) —que, al menos en parte, surgió como respuesta a lo expuesto por

En sus propias palabras, sintió la necesidad de "*buscar por el lado de las disposiciones incorporadas, incluso del esquema corporal, el principio ordenador (principium importans ordinem ad actum, como decía la escolástica) capaz de orientar las prácticas de manera a la vez inconsciente y sistemática*" (Bourdieu 2008d:23). Y ese primer paso fue el que le llevó a esbozar lo que más tarde se constituiría en su propia teoría de la acción, cuya piedra clave conceptual sería la idea de *habitus*.

5.2.1 . *Habitus: la práctica y la incorporación*

Rescatado de la propia tradición escolástica para darle un nuevo contenido⁴⁶, así como matizado por su particular visión de la filosofía pascaliana, el *habitus* de Bourdieu pretende dar respuesta a un problema tradicional que se cernía sobre las teorías de la acción que habían imperado en la sociología hasta entonces, sobre todo en lo que concernía al eterno dilema estructura/agencia:

“La teoría de la acción y, más precisamente, la de las relaciones entre los agentes y las condiciones objetivas (o las estructuras) [...] oscila perpetuamente [...] entre una visión objetivista que somete las libertades y las voluntades a un determinismo exterior y mecánico o interior e intelectual, y una visión subjetivista y finalista que sustituye los antecedentes de la explicación causal por fines futuros del proyecto y de la acción intencional” (Bourdieu 2008d:75).

Bourdieu trata de superar la disputa histórica que enfrenta a ambos paradigmas con una síntesis necesaria que mate sus evidentes deficiencias —el “*efecto teórico*” del objetivismo y la “*antropología imaginaria*” del subjetivismo— sin perder por ello la potencia teórica de sus elementos más importantes. Inicia dicho proyecto con una crítica consecutiva del “*materialismo positivista*” y del “*idealismo intelectualista*”, para Bourdieu puntas de lanza epistemológicas de las dos corrientes en pugna. Ante la

Sartre en “*L'idiote de la famille*”— la teoría de la acción del existencialismo sartreano, especialmente en su concepción de la creación de la obra literaria (Sartre 1948), fue criticada por Bourdieu por ignorar las constricciones derivadas de las condiciones sociales objetivas y terminar entendiendo las prácticas como “*estrategias implícitamente orientadas con referencia a fines planteados por un proyecto libre*” o, dicho de otro modo, por plantear la acción como una suerte de “*confrontación, sin antecedentes, entre el sujeto y el mundo*” (Bourdieu 2008d:69), esto es, ignorando toda construcción social o histórica.

46 Para profundizar en la vinculación entre el *habitus* de Bourdieu y el desarrollado por la filosofía tomista, así como en su común precursor aristotélico, ver el texto de Fernández Fernández “*Habitus y acción social en Tomás de Aquino y Pierre Bourdieu*” (F. Fernández 2003).

primera, alega que “*los objetos de conocimiento son contruidos, y no pasivamente registrados*”, y que, por tanto, todo análisis implica un efecto “performativo” en la realidad observada⁴⁷ que —si bien es inevitable— ha de ser, cuanto menos, tenido en cuenta; y ante el segundo, expone que la construcción del conocimiento se debería fundamentar en tratar de entender “*el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas*” (Bourdieu 2008d:85), relativizando de este modo las teleologías del sujeto del existencialismo sartreano en pos de un entendimiento más mundano —aunque no por ello menos sistemático— de las realidades cotidianas de la acción.

Es en base a estas críticas constructivas de ambos paradigmas como su *habitus* va tomando cuerpo y se convierte en la nueva clave de su teoría de la acción. Lo identificará como esa “*necesidad hecha virtud*” (Bourdieu 2008d:88) que tantas veces había observado en sus abordajes etnológicos de los habitantes de la Cabilia y que las grandes teorías de la acción parecían despreciar. La noción de *habitus* irá conformándose como ese *savoir-faire* que los individuos poseen —o, mejor dicho, interiorizan— respecto a su contexto social de pertenencia; una suerte de incorporación del “sentido común” que permite al individuo actuar en su contexto social con “naturalidad” —no en el sentido de *naturaleza* sino en el de *comodidad* y *adaptación práctica*—, sin constituirse ni en un autómatas preprogramado ni en el protagonista de un melodrama que convierta cada decisión en una diatriba existencial. Esta nueva noción práctica queda definida del siguiente modo como un constructo teórico complejo pero preciso y acotado. Tal y como trata de sintetizar Bourdieu, entendemos por *habitus* a aquellos:

“sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlo, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizada de un director de orquesta” (Bourdieu 2008d:86).

47 Aquello a lo que Bourdieu solía referirse como “*efecto de teoría*”. Como él mismo expone, “*las categorías de percepción, los sistemas de clasificación, es decir, en lo esencial, las palabras, los nombres que construyen la realidad social tanto como la expresan, son la apuesta por excelencia de la lucha política, lucha por la imposición del principio de visión y división legítimo*” (Bourdieu 1988:137).

El *habitus* tiene, por tanto, una doble naturaleza. Es, por un lado, fruto de la trayectoria social e histórica del agente —estructura estructurada— y, por otro, principio de estructuración de las trayectorias futuras —estructura estructurante—. Es, por así decirlo, aquel mecanismo por el que las condiciones de existencia de los individuos y de los colectivos —así como sus historias particulares— se convierten en disposiciones duraderas, se hacen cuerpo; y, a su vez, es producto de dicha incorporación.

El *habitus* puede entenderse, por tanto, como la trayectoria incorporada, la asunción práctica de un saber “útil” o “sentido de la orientación” social, que permitirá a los agentes actuar dentro del rango de lo “socialmente esperable” en cada acción cotidiana, sin necesidad de una racionalización profunda que medie cada acción, ni de un condicionamiento determinista de la estructura; produciendo —como solía decir Bourdieu— una acción “razonable” aunque no necesariamente “razonada”, y, ante todo, adaptada a la temporalidad de la acción.

Y es que el dominio de los tiempos sociales es una parte esencial de la maestría de la práctica y, por tanto, uno de los pilares del *habitus*. El tiempo de la práctica es secuencial, sucesivo e irreversible y, por consiguiente, esencialmente distinto del tiempo de la teorización. Someter la acción a un planteamiento estructurado en fases sincrónicas es otro "efecto teórico" del planteamiento analítico que siempre teoriza *a posteriori*, como si todas las secuencias de la acción pudieran analizarse en la simultaneidad que aparecen en el esquema sinóptico del antropólogo. De este modo, lo que esta óptica logra —aunque de forma inintencionada— es terminar por situar a la práctica en un contexto que le es extraño. La improvisación es necesaria para la economía de la acción y el *habitus* permite regular su *tempo*. Uno de los ejemplos favoritos de Bourdieu es el relativo a la "economía del don", donde el manejo de los tiempos sociales es un componente fundamental del "saber práctico" que debe manejar todo agente social:

"“El excesivo apresuramiento que uno tiene en satisfacer una obligación,” dice La Rochefoucauld, “es una especie de ingratitud.” Traicionar el apuro que uno tiene de verse liberado de la obligación contraída y manifestar así de modo demasiado ostensible la voluntad de pagar los servicios prestados o los dones recibidos, de quedar a

mano, de no deber nada, es denunciar el don inicial como inspirado en la intención de obligar" (Bourdieu 2008d:168).

Otra vinculación crucial del *habitus* con la temporalidad es que se constituye en un sistema de disposiciones duraderas. Pero hay que tener en cuenta que, aún fundado en esa suerte de función práctica que le permite mantenerse en el tiempo —e incluso llegando a ser las disposiciones capaces de superar las barreras generacionales— el *habitus* no es una realidad inmutable. Al ser —como indicábamos cuando destacábamos su doble naturaleza— no solo un sistema de disposiciones que posibilitan la acción, sino también fruto de una trayectoria desarrollada en un contexto social, es obvio que no será algo inamovible, sino algo sometido a permanente (re)construcción en su interacción constante con el entorno. Pero, ¿cómo interactúa el *habitus* con su contexto social en esa relación de estructuración recíproca? Aquí es donde entra en juego otra de las ya célebres nociones de la Teoría de la Práctica: el campo.

5.2.2 . Campo social: la centralidad de lo relacional

Inspirándose en una noción proveniente de la física, Bourdieu toma prestado este concepto a modo de metáfora social, para tratar de incorporar a su teoría la dimensión relacional cuya importancia tanto se esforzaba en remarcar. En la Teoría de la Práctica, entenderemos por campos a aquellos “*microcosmos sociales*” (Bourdieu 1994a:68), o regiones específicas del mundo social, que poseen tanto una entidad como una lógica propias y que gozan de una —siempre relativa— autonomía respecto al funcionamiento del resto de la sociedad. Pero, ante todo, cuando hablamos de campos sociales hablamos de sistemas de relaciones donde los elementos —agentes, posiciones e incluso objetos— son interdependientes y sólo pueden ser comprendidos, analizándolos respecto al resto. El campo literario, el campo periodístico, el campo burocrático o el campo académico serían algunos de los ejemplos concretos de este tipo de espacios sociales referidos comúnmente por Bourdieu.

La noción de campo social que manejaba el sociólogo francés no era unívoca ni excluyente, lo cual es susceptible de generar cierto grado de confusión entre todo aquel que se enfrente a ella por primera vez. No era extraño que, en algunas ocasiones, Bourdieu identificara espacios sociales como el literario o el académico como “campos”, y en otras utilizara al “campo intelectual” como entidad de referencia —que incluiría, como es lógico, a los anteriores—. Siguiendo una lógica parecida a la de la teoría de conjuntos habría que entender que los campos, en tanto que sistemas de relaciones, no son realidades forzosamente excluyentes, es decir, que el hecho de que un espacio social concreto pertenezca a un campo no le excluye necesariamente de su pertenencia a otro campo más amplio o de la posibilidad de que existan subcampos dentro de un campo concreto.

Así pues, el campo literario, por poner un ejemplo, es un subcampo dentro del campo artístico y este, a su vez, lo es dentro del campo intelectual, tal y como puede observarse en la Figura 4. Todo ello se debe a la naturaleza práctica del concepto de campo, que más que ser una noción monolítica, fue concebida como una herramienta útil a un abordaje teórico-práctico. Por tanto, y aun tratándose de espacios con un

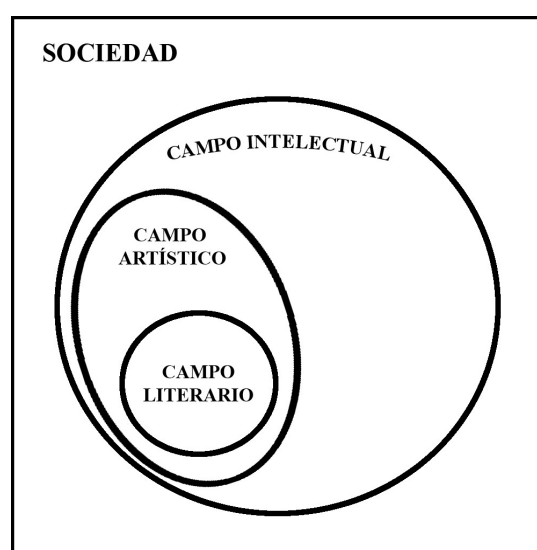


Figura 4: Situación del campo literario siguiendo el esquema bourdiano

funcionamiento propio, no hay que entender los campos sociales ni como espacios aislados, ni como espacios difusos sino, más bien, como realidades acotadas; microcosmos historificados y semiautónomos que interactúan con el resto del cosmos social.

Bourdieu comenzó a desarrollar la noción de campo en sus primeros intentos de objetivar a los intelectuales como colectivo social específico. En 1966 —tres años después de abandonar, según él mismo, la senda del “estructuralismo feliz”— publicó en *Les Temps Modernes* el artículo “Campo intelectual y proyecto creativo” (Bourdieu 1966), donde la noción de campo social comenzaría su larga andadura. A pesar de su título, este artículo no pretendía dar cuenta de la extensa totalidad del espacio social de la intelectualidad, sino observar sus particularidades a través de ejemplos extraídos —en su

mayor parte— del mundo de la producción literaria. En esta primera aproximación sentó las bases de la noción de campo social, a la vez que sembró la semilla que más tarde florecería en publicaciones como “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios del método” (Bourdieu 1990) plasmada en 1984 y finalmente culminaría con la publicación de “Las reglas del arte” (Bourdieu 1998) en 1992.

Que el sociólogo francés utilizara al literario como espacio intelectual de referencia en la construcción de su noción de campo no fue en absoluto casual, pues su propia vinculación al campo le otorgaba un punto de vista privilegiado a la par que un vasto conocimiento del mismo. A parte de su profunda afición a la literatura, contaba con su experiencia como editor en *Les Éditions de Minuit* —que comenzó en 1964 y compaginó con la carrera académica durante prácticamente toda su trayectoria— la cual le permitía observar de primera mano la complejidad de la actividad editorial y su papel clave de mediación en las lógicas específicas del campo literario⁴⁸.

En resumidas cuentas, aunque la noción de campo —al igual que la de *habitus*— fue madurando a través de la dilatada trayectoria de Bourdieu, podríamos decir que surgió de la confluencia de una doble motivación. Por un lado, de su —ya expuesto— afán de objetivar a la intelectualidad y, por otro, —y como ya hemos mencionado— de su empeñamiento en basar su proyecto científico en una sociología relacional. Siguiendo dicha senda, en el primer abordaje de la noción de campo que Bourdieu realizó en su artículo de *Les Temps Modernes*, el concepto de “campo intelectual” quedó esbozado en los siguientes términos:

“El campo intelectual, el cual no puede ser reducido a un simple agregado de agentes aislados o a la suma de elementos meramente yuxtapuestos, está compuesto, al igual que un campo magnético, de un sistema de líneas de fuerza. En otras palabras, los agentes o sistemas de agentes constituyentes pueden ser descritos como muchas fuerzas que, por su existencia, combinación o composición, determinan su estructura específica en un momento dado en el tiempo. En reciprocidad, cada uno de ellos está definido por su posición particular dentro de este

48 Bourdieu siempre fue especialmente eficaz en lo concerniente a objetivarse a sí mismo y a los colectivos de los que formaba parte, se trata de una virtud que también se constató en el abordaje del campo académico francés de finales de los 60 —del que también era parte integrante y, por tanto, conocedor de su lógica y estructura— en su célebre “*Homo Academicus*” (Bourdieu 2008e). Aunque su papel de editor se orientó hacia las publicaciones de corte académico, su experiencia le permitió entender mejor la lógica del mundo editorial así como la importancia de su papel en el campo artístico literario.

campo de donde derivan sus propiedades posicionales las cuales no pueden ser asimiladas a propiedades intrínsecas” (Bourdieu 1966:865).

Queda, por tanto, meridianamente claro —ya en estos primeros esbozos de la noción de campo intelectual— que la importancia fundamental del concepto de campo radica en su naturaleza, más cercana a la idea de un sistema de interrelaciones que a la de un mero conjunto de elementos. El campo es algo más que sus componentes, es una relación de fuerzas, y por tanto un juego de poder y asimetrías. Esta forma de entender el campo como un sistema de relaciones desiguales llevará a Bourdieu a asumir que el **conflicto** es el verdadero motor de estructuración de estos microcosmos sociales. Como él mismo agregará más adelante, “*la tensión entre las posiciones, que es constitutiva de la estructura de campo, es también la que determina sus cambios, a través de las luchas a propósito de los “enjeux” [enjeux]⁴⁹ que son ellos mismos producidos por las luchas*” (Bourdieu 1994a:72).

Como podemos ver, el conflicto se erige en factor determinante de la estructuración del campo. Los conflictos internos —y su desarrollo histórico— marcarán su lógica y estructura, pero el campo, como entidad, también mantendrá una relación de pugna o conflicto con respecto a la externalidad. Esta pugna que mantiene el campo con el resto de la sociedad, o proceso histórico de autoafirmación como espacio distinto —que acompañará al campo a lo largo de su desarrollo— es referido por Bourdieu como “proceso de autonomización”. Esta idea de autonomización o búsqueda de la **autonomía**, es otra de las piezas claves de la idea de campo. Tanto es así, que cuando Bourdieu se interesa por la génesis de un campo —por su origen o constitución en tanto que espacio particular y diferenciado— lo vincula al inicio de su proceso de autonomización. En “Las reglas del arte” llega a identificar la “*conquista de la autonomía*”, como “*la fase crítica de la emergencia del campo*” (Bourdieu 1998:85). algo que, en el caso particular del campo literario francés, sitúa en la segunda mitad del siglo XIX. Pero la importancia crucial de esta búsqueda de autonomía no termina en la génesis del campo, además de ser

49 Respecto a los "enjeux", son definidos como "*la illusio en el sentido de inversión en el juego y las apuestas, de interés por el juego, de adhesión a los presupuestos —doxa— del juego*" (Bourdieu 2008d:107) y podría ser traducidos como "aquello que está en juego" o con el neologismo "enjeux". A modo de metáfora explicativa, Bourdieu recurre frecuentemente a la idea de juego para ilustrar su particular teoría de la acción. Los participantes de un juego interiorizan un "sentido de juego", conjunción de la experiencia y la interiorización de las estructuras objetivas. De este modo articulan *habitus* y campo posibilitando la anticipación de la acción en el juego, "sensata" aunque no necesariamente fruto de una racionalización.

su principio fundacional, lo acompañará en su desarrollo como pugna principal que definirá tanto la relación del campo con su externalidad como a gran parte de los conflictos que enfrenten a los propios agentes del campo.

De todos modos, entender la defensa de la autonomía del campo en abstracto puede ser algo confuso. ¿En qué consiste exactamente ese posicionamiento autoafirmativo? De forma escueta, podríamos identificar la defensa de la autonomía del campo como la reivindicación de su **lógica propia**, de su estructura de funcionamiento independiente, que asumen —en mayor o menor medida— sus miembros e instituciones. En los distintos espacios del campo intelectual podemos observar como dicha lógica propia —interna y diferenciada— se configura a través de la consagración de ciertos **principios de legitimidad**, que suelen desarrollarse en oposición a los principios de legitimidad imperantes en el “campo de poder”.

Para Bourdieu, el "campo de poder" no es un campo como los demás, ni debe ser confundido con el "campo político" —en el que se llevaría a cabo la lucha *por* el control de los mecanismos del poder—, el "campo de poder" es "*el espacio de relaciones de fuerza entre las distintas especies de capital*" (Bourdieu 1994b:56). En este espacio es donde se llevan a cabo las luchas por las jerarquías de valorización social de los capitales. En él, los intelectuales se encuentran en pugna con la clase económicamente privilegiada, en tanto que defienden la valorización del capital cultural por encima del capital económico o cualquier otra forma de capital simbólico. En palabras del propio Bourdieu, "*los intelectuales son, en cuanto detentadores del capital cultural, una fracción (dominada) de la clase dominante*" (Bourdieu 2008a:70), y es importante tener en cuenta esta ubicación relacional que el campo intelectual —y sus respectivos subcampos— ocupan tanto en el campo de poder como en el conjunto del espacio social. El caso de los campos artístico y literario de finales del XIX —que antes mencionábamos— es un buen ejemplo de la constitución de estos principios generados por oposición al mundo burgués, representante de los principios de legitimidad económica:

“Es evidente que el campo literario y artístico se constituye como tal en su oposición a un mundo «burgués»

que nunca había afirmado de forma tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el dominio del arte como en el dominio de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumas [*plumitifs*], pretende imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural” (Bourdieu 1998:103).

Como podemos ver, tanto en el campo literario como artístico, los principios de legitimidad del campo se oponían a los principios foráneos que representaba la burguesía, es decir, al capital económico y político, dominante en el “campo de poder”. En forma de respuesta autoafirmativa, gestada en este juego de oposiciones al principio “burgués” del poder-dinero, el principio de legitimidad fundamental del campo intelectual —y de aquellos campos que lo integran— se identificará con la búsqueda de lo que Bourdieu denominaba la “**legitimidad cultural**”.

En el caso del arte, esta lógica autoafirmativa y autorreferencial a la que Bourdieu se refiere como “legitimidad cultural” devendrá en la que será conocida como la filosofía de *l'art pour l'art*. Con el tiempo —y el avance paulatino del proceso de autonomización—, irá cristalizando en forma de instituciones de consagración propias del campo que orientarán su acción hacia la reproducción de este sistema de legitimidad, de reconocimiento de los pares por los pares. De este modo, la filosofía de “el arte por el arte”, que nació como reivindicación del desinterés por lo económico frente a las irrupciones del mercado, se convertirá, no solo en parte integrante de la lógica propia del campo artístico, sino también en su principio fundamental de legitimación interna, esto es, en su nuevo *nomos*⁵⁰.

Entre las condiciones de posibilidad que permitieron el surgimiento del campo como entidad con lógica propia, e incluso como “comunidad imaginada” —una *bohème* con conciencia de sí— asumida por sus miembros y presentada como tal al resto de la sociedad, se encuentran ciertos cambios cruciales que estaban teniendo lugar en la sociedad francesa del momento. El importante aumento de licenciados universitarios en carreras humanistas y la emigración masiva de los mismos al París de finales del XIX, así como el incremento del público potencial derivado de la creciente alfabetización que logró la

50 En “Las Reglas del Arte” Bourdieu se refiere al *nomos* como la “*ley fundamental*” de un “*universo social*”, el cual “*constituye como tal al orden literario o artístico*”. Este sistema de principios “*se encuentra instituido a la vez en las estructuras objetivas de un universo socialmente reglado y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan y que, por lo tanto, tienden dar por descontadas [allant de soi] las imposiciones inscritas en la lógica immanente de su funcionamiento*” (Bourdieu 1998:107).

proliferación de las instituciones de enseñanza fueron elementos decisivos tanto para el surgimiento del campo como para el florecimiento de los distintos mercados de bienes simbólicos. Como nos muestra el propio Bourdieu:

“Entre todos estos cambios, el más determinante es sin duda el incremento (ligado a la expansión económica) de la población escolarizada (a todos los niveles del sistema de enseñanza) la cual fue principio de dos procesos paralelos: el aumento del número de productores que podían vivir de su pluma o conseguir su subsistencia de los pequeños trabajos ofertados por las empresas culturales —casas editoriales, periódicos, etc.—; la expansión del mercado de lectores potenciales que, por tanto, pasan a estar disponibles para los sucesivos candidatos [...] y sus productos” (Bourdieu 1998:213).

La *bohème* parisina iba tomando forma y consolidándose como núcleo central de un campo de producción cultural. Se mostraba a la sociedad en los salones, cafés y fiestas privadas aumentando la supuesta cohesión de su entidad entre los artistas —creando un efecto de refuerzo en las prácticas que, poco a poco, iban conformando el *habitus* del artista— y ante el resto de la sociedad.

De todos modos, lejos de constituirse como una estructura sin fisuras, el campo artístico nunca fue un todo monolítico opuesto en bloque a lo externo. También existen productores —y en tanto que tales, miembros del campo— que orientan su actividad productiva hacia el mercado, fundando su creación artística en la demanda del gran público. El hecho de que ambas tendencias “el arte por el arte” y el “arte comercial” convivan en el seno del campo, no solo es motivo de una constante pugna interna sobre el “deber ser” de la producción artística (el debate *normativo*), también genera espacios diferenciados de producción dentro del mismo campo. En “Las Reglas del Arte”, Bourdieu llega a diferenciar entre dos subcampos de producción artística: el “*subcampo de la gran producción*”, donde la notoriedad —el éxito comercial o mundano— es más importante; y el “*subcampo de la producción restringida*” (Bourdieu 1998:356) donde, imperando el principio fundamental de legitimación interna, se perseguirá el reconocimiento de los pares. Estos dos subcampos se encuentran en una lucha simbólica constante⁵¹, un conflicto que enfrenta a los defensores de la autonomía del campo, que siguen los

51 Recuérdese el interesante abordaje que hizo Adorno en la "Filosofía de la Nueva Música" de las dos grandes visiones del arte en pugna a las que él encara mediante las figuras de Schönberg y Stravinsky, y que constata la existencia del germen teórico que Bourdieu sistematizó en "Las Reglas del Arte" a modo de dialéctica del campo artístico.

principios de legitimidad autónomos —internos al campo, esto es, centrados en la legitimidad cultural — contra aquellos que se acogen a la persecución de los principios de legitimidad heterónomos — centrados en el éxito comercial, esto es, la legitimidad económica—.

Más allá de esa dualidad, en el campo existen agentes mediadores que tratan de ejercer un papel de puente entre la lógica del mercado y la lógica autónoma del arte. Se trata de personajes duales, agentes híbridos a medio camino entre la producción artística y el negocio, y que —conociendo ambas lógicas de funcionamiento— pueden pivotar entre los dos mundos permitiendo articular ambas realidades, tal y como Bourdieu expone con claridad en el capítulo "El mercado de los bienes simbólicos" de "Las Reglas del arte":

“Solo el editor o el marchante puede organizar y racionalizar la difusión de la obra, la cual, y sobre todo quizás para la pintura, es una empresa considerable, que presupone información (sobre los lugares de exposición «interesantes», sobre todo en el extranjero) y medios materiales; solo él puede, actuando a modo de intermediario y de pantalla, permitir al productor el mantenimiento de una representación inspirada y «desinteresada» de su persona y de su actividad evitándole el contacto con el mercado, y eximiéndole de las tareas a la vez ridículas y desmoralizantes ligadas a hacer valer su obra” (Bourdieu 1998:281).

Estos personajes que median entre el campo artístico y el mercado del arte —y sobre los que volveremos posteriormente al abordar el análisis que Bourdieu hizo sobre la figura de Beethoven— son la prueba viviente de que la comunicación entre el microcosmos y el resto del cosmos social requiere una mediación que permita la traducción de una lógica a otra. Bourdieu percibe, en el análisis del arte, que existe una frontera simbólica que separa ambas realidades, en este caso la del mercado y la del arte. Es más, eleva esta observación al grado de característica básica de la noción de campo social. La propia estructura de funcionamiento autónomo actúa a modo de filtro, y que los fenómenos externos que alcancen el campo nunca serán la mera transposición de la realidad foránea. Aún cuando se perciba la influencia del devenir de la sociedad, los hechos no penetran sin más en el espacio social en cuestión, sino a través de la estructura de mediación que ejerce el propio campo. Para ilustrar este efecto de mediación que produce la estructura del campo, Bourdieu recurre a otra metáfora de la física, la

refracción⁵², haciendo clara alusión a los matices con los que una situación “ajena” al campo puede traducirse en su interior. De este modo, entendemos que uno de los efectos fundamentales que el campo produce, como entidad social, es una forzosa mediación de las externalidades que evita el reflejo lineal de cualquier fenómeno en su interior:

“Las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una *reestructuración* tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia” (Bourdieu 1990:21).

Como refleja el propio Bourdieu, dicha mediación depende del “grado de autonomía” alcanzado por el campo en cuestión, de la raigambre y solidez de sus estructuras propias; cuanto más autónomo sea, mayor efecto de perturbación será capaz de producir en la internalización de cualquier fenómeno externo. Además, esta idea abre la posibilidad de la existencia de consecuencias internas no intencionadas de la acción externa⁵³, evitando cualquier concepción determinista de las instancias dominantes en las estructuras de poder social sobre la acción de los miembros del campo.

Siguiendo con esta lógica de evitar la reducción de la acción a una causalidad determinista y evitando, a la vez, deducir a los agentes directamente de la estructura de la que forman parte, Bourdieu trata de dar aún otra vuelta de tuerca más a la complejidad de la noción de campo intelectual. Su idea es que para entender un espacio social como el que trata de conformar la noción de campo, hay que compaginar el estudio del “*espacio de las escuelas o de los autores concebido como sistema de posiciones diferenciales dentro del campo de producción*” y, simultáneamente, “*el espacio de las obras (es decir, de las formas, de los estilos,*

52 Cómo enunció el propio Bourdieu al acuñar dicho tropo: “*El campo ejerce un efecto de refracción (a la manera de un prisma): es, entonces, solo a condición de conocer las leyes específicas de su funcionamiento (su «coeficiente de refracción», es decir, su grado de autonomía) que se puede comprender los cambios en las relaciones*” (Bourdieu 1994a:68).

53 Un ejemplo de este fenómeno podría encontrarse en el florecimiento artístico de determinados subcampos del campo artístico en un contexto de fuerte represión política, como fue el caso de la canción protesta española a finales del franquismo (años 60 y 70). La represión política generó ciertos efectos contrarios a los deseados por el sector dominante del campo político, y que se plasmaron tanto en el aumento de la solidaridad interna del campo así como en el nivel de complejidad lírica de las obras —cuyos mensajes se hacían más sutiles muchas veces con el claro objetivo de burlar a la censura, como evidencian los himnos más emblemáticos del momento, canciones como “La Gallineta” y “L’Estaca” de Lluís Llach o “Al Vent” de Raimón— en un momento de represión política tuvo en la estructura interna el efecto contrario a la intención manifiesta del sector dominante del campo político. El efecto de mediación del campo puede incluso llegar a convertir en un distintivo social positivo —capital simbólico— aquello que por el poder político-económico es valorado como negativo; como podía suponer, dentro de nuestro ejemplo del campo artístico durante la dictadura, el hecho de haber sido censurado, exiliado o incluso preso por cuestiones políticas.

etc.), concebido como un campo de tomas de posición que no pueden ser concebidas más que relacionamente” (Bourdieu 1994a:69)⁵⁴. Dicho de otro modo, cualquier tentativa de comprender la acción dentro de la lógica y estructura de un campo, debe atender tanto al sistema de relaciones objetivas —*posiciones diferenciales*— del campo como al sistema conformado por las propias obras —*tomas de posición*⁵⁵.

Este juego de articulación entre posiciones y tomas de posición pretende ser parte de la respuesta al eterno dilema de la estructura y la agencia, tomando en consideración la importancia de ambos elementos. Añadiendo a todo ello la noción de *habitus*, la teoría de la acción de Bourdieu trata de cubrir todo el espectro de posibles de la práctica —condicionamiento de la estructura, agencia consciente y agencia inconsciente— evitando cualquier suerte de visión reduccionista de la acción social.

En tanto que sistema de disposiciones a la vez estructurante y estructurado, el *habitus* del agente mediará entre su situación en el sistema de relaciones de fuerza —posición en el campo— y la acción que supondrá la elaboración de cualquier objeto artístico —toma de posición—. A través de esta mediación entre posición y acción, el *habitus* vendrá a condicionar —aunque no a determinar— la acción a través de una estructura de posibles, —ya no sólo materiales— sino mentales, en tanto que disposicionales e incorporados. De este modo, parece cerrarse el círculo de concomitancia entre el *habitus* —sistema de disposiciones— y el campo —sistema de interrelaciones objetivadas—. Podemos, pues, decir que del mismo modo que el *habitus* representará la “*historia incorporada*” —sistema de disposiciones o patrones incorporados de acción—, el campo constituirá la “*historia objetivada*” (Bourdieu 2008d:107), esto es, la asimilación del sistema de relaciones objetivas que vertebró el

54 La obra misma, y no sólo el autor, debe poder ser analizada como elemento del campo, ya que, al ser producida y empezar a circular en el juego de relaciones, se convierte en algo más —y algo menos— que el agente que la produce. Sería muy positivo, en aras de comprender la gran complejidad del campo literario, poder analizar la obra en relación a su autor —y a todos los elementos del campo—, más que como mero reflejo de su realidad posicional, sin perder por ello de vista que, a la vez, la obra es acción y, por tanto, es toma de posición en el campo de aquel que la genera. En otras palabras, entender el campo artístico pasaría no solo por tomar en cuenta los agentes y sus interrelaciones, sino que sería necesario complementar dicho análisis con el de una “*ciencia de las obras*” que se preocupe de los objetos artísticos y de su valorización social (Bourdieu 1994a).

55 Una de las propuestas de Bourdieu, a la hora de abordar el campo literario, fue precisamente tratar de superar el eterno debate entre las tradicionales corrientes de pensamiento que lo han objetivado, a saber: las teorías literarias —análisis interno o *desde* el campo— y el materialismo reductor sartreano —autor como reflejo de la estructura— superando el reduccionismo de ambos enfoques con un abordaje que combinara lo micro y lo macro, y evitara posturas deterministas tanto provenientes de las posturas que daban preeminencia a la estructura como de aquellas que asumían la primacía de la voluntad del sujeto (Pinto 2002).

microcosmos social, donde —como ya hemos visto— se incluyen las relaciones entre todos los elementos, esto es, sistema de posiciones y sistema de tomas de posición.

Este juego entre posiciones, disposiciones y tomas de posición, contribuye a elaborar la trayectoria de los agentes en el campo y, por tanto, contribuye a la “historificación” tanto del agente y de su acción como del devenir del campo en tanto que ente colectivo relacional y espacio social acotado. Pero más allá de la historia incorporada —que representa el *habitus*— y su contraparte relacional, la historia objetivada —que encarna el campo—, hay un tercer elemento crucial al que Bourdieu recurre para dar colofón a su Teoría de la Práctica, y no es otro que el capital simbólico.

5.2.3 . Capital simbólico: la desigualdad y su reproducción

Como hemos visto, el entramado resultante de la conjunción entre *habitus* y campo, puede tener un gran potencial explicativo para la sociología, pero Bourdieu decidió agregar un tercer elemento a este par conceptual con el objetivo de dar cuenta de varias cuestiones imprescindibles para la coherencia de su Teoría de la Práctica, como es el caso de la desigualdad, la dominación o las estrategias de reproducción social.

Si el *habitus* provenía de la tradición escolástica y la idea de campo era un préstamo de la física, Bourdieu rescata la noción de “capital” del seno del pensamiento económico. Siguiendo la línea de componer una teoría que aúne los elementos explicativos más potentes de los grandes paradigmas, se propone recuperar la tradición económica para el estudio de lo social, pero lo hace de una forma particular. Su apuesta es dar cuenta de la economía de las prácticas más allá de su sentido estrictamente monetario, así como recuperar la noción de «interés» desde un punto de vista que supere su vinculación directa con el lucro:

“La teoría de las prácticas propiamente económicas es un caso particular de una teoría general de la economía de las prácticas. Cuando dan todas las apariencias del desinterés porque escapan a la lógica del interés "económico"

(en el sentido estricto) y porque los asuntos en juego hacia los que se orientan son no materiales y difícilmente cuantificables, como en las sociedades "precapitalistas" o en la esfera cultural de las sociedades capitalistas, las prácticas no dejan de obedecer a una lógica económica" (Bourdieu 2008d:195).

Reivindica la incorporación de lo económico al estudio de lo social, por tratarse de una dimensión fundamental de la lógica de la acción; Bourdieu habla incluso de una "economía de las prácticas". Pero, eso sí, entendiendo lo económico en un sentido extenso e inclusivo, esto es, superando la mera consideración monetaria para dar cabida al abordaje de todo tipo de acción fundada en alguna clase de "interés". Pretende recuperar el sentido amplio de la noción histórica del término "economía", que no siempre —ni en todos sus planos— estuvo vinculada al dinero, sino que, en otros tiempos, llegó a abarcar muchas prácticas que hoy serían consideradas "no económicas"⁵⁶. Desde el cuidado de los hijos hasta la conservación de las relaciones de amistad, pasando por la asistencia a velatorios o incluso la ejecución de una *vendetta* familiar; toda acción guiada por un interés —incluso aunque este sea el honor de la familia y pueda actuar en contra de su renta monetaria— puede ser leída bajo este nuevo prisma de economía de las prácticas, que entiende la acción como ajustada a ciertas reglas de la reciprocidad y orientada a fines, casi nunca fundados únicamente en un cálculo material y "cortoplacista".

Con todo ello, lo que Bourdieu propone es la superación de la oposición dicotómica entre lo económico y lo no económico, así como un entendimiento del interés en un sentido amplio, esto es, que abarque intereses hoy no considerados estrictamente económicos. Como él mismo expone:

"Romper con el economicismo para describir el universo de las economías posibles es escapar a la alternativa del interés puramente material, estrechamente económico, y del desinterés, y proveerse un medio de satisfacer el principio de razón suficiente que exige que no haya acción sin razón de ser, es decir sin interés o, si se prefiere, sin inversión en un juego y en lo que está en juego [*enjeu*], *illusio*, *commitment*" (Bourdieu 2008d:82).

Siguiendo esa línea de recuperación de la economía como una herramienta más que pueda ser útil

56 "Economía", etimológicamente proveniente del griego οἰκονομία de *oiko-* 'casa' y *-nomos* 'ley' —y ésta, a su vez, de *-neme*, 'dispensar', 'asignar' o 'adjudicar'. Algo que nos remite a que, en su origen, el término estaba más vinculado a lo local-doméstico y era más cercano al ámbito de la gestión de actividades cotidianas necesarias para la supervivencia donde solo ocasionalmente se podía ver involucrado el dinero. Aunque con el tiempo, y especialmente de la mano de los economistas clásicos y del triunfo del sistema económico capitalista, el concepto ha evolucionado hacia consideraciones centradas en una visión monetarista de la economía.

para dar cuenta del desarrollo de las prácticas sociales, es como Bourdieu recurre a una noción extensiva del concepto de capital. Su idea de capital trata de superar la vinculación con lo exclusivamente material y englobar también lo simbólico en todas sus variantes, esto es, pretende construir una noción extensiva de capital que sea útil a la Teoría de la Práctica. De este modo, desarrolla la noción de “capital simbólico”:

“El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier especie de capital físico, económico, cultural, social) que sea percibida por los agentes sociales cuyas categorías de percepción sean tales que sean capaces de conocerla (de percibirla) y de reconocerla, de darle valor” (Bourdieu 1994b:116).

Siguiendo este planteamiento, para Bourdieu, todo capital —incluso el económico— entrañaría algo de simbólico. La naturaleza simbólica de los distintos tipos de capital se fundamenta en su carácter de “crédito social”, de valor conocido y reconocido por los otros y, por tanto, valorizado en dicho reconocimiento.

“El capital simbólico es un crédito, pero en el sentido más amplio del término, es decir una especie de avance, de cosa que se da por descontada, de acreditación [*créance*], que sólo la creencia [*croyance*] del grupo puede conceder” (Bourdieu 2008d:190).

Queda claro, pues, que la idea de Bourdieu es poner de manifiesto que todo capital basa su poder, su calidad de “*energía de la física social*” (Bourdieu 2008d:195), en su dimensión simbólica, esto es, en el hecho de que se edifica en torno a la creencia social que en su valor tengan los propios agentes de un campo.

A modo de apunte, antes de continuar, hay que reconocer que no sería en absoluto justo conceder a Bourdieu todo el mérito de esta matización al economicismo —o sociologización del término “capital”— que supone su noción de capital simbólico. Si bien es cierto que algunas corrientes del marxismo han magnificado la preeminencia de lo material-objetivo sobre cualquier dimensión simbólica en el análisis de lo social⁵⁷, en realidad tan sólo sería necesaria una relectura de “el Capital” para

57 A veces incluso enarbolando la propia referencia que Marx hizo del capital como “*valor que se valoriza a sí mismo*” e incluso “*monstruo animado que comienza a “trabajar” cual si tuviera dentro del cuerpo el amor*” (Marx 2010:236) —y puede que sacando de contexto sus connotaciones más bien poéticas—, el economicismo ha tendido a minimizar la dimensión social del capital y a presentarlo como una fuerza económica *ex nihilo* y por tanto “naturalizada”, esto es, como materialidad pura alejada de lo simbólico, cuando, en realidad, difícilmente se nos pueda ocurrir un ejemplo de fenómeno de raíz más

percatarse de que Marx era plenamente consciente de la importancia de la dimensión simbólica — social, relacional y fundada en la creencia— de la noción de capital. Como él mismo dejó escrito con meridiana claridad en el capítulo XXV de su obra magna —e incluso achacando el “descubrimiento” a predecesores suyos como Wakefield—, *"el capital no es una cosa, sino una relación social entre personas mediada por cosas"* (Marx 1988:957).

Otra característica fundamental del capital simbólico que es importante tener en cuenta es la tendencia que se observa en la práctica a enmascarar su naturaleza de capital; ese *"interés en el desinterés"* (Bourdieu 1998:353) al que Bourdieu hacía referencia recurriendo de nuevo al oxímoron, pero acertando de lleno en la ficción social que ya revelara Adorno en su sociología de la música⁵⁸: la tendencia de lo simbólico a negarse a sí mismo y encontrar en ello la clave de su efectividad. Como expone el propio Bourdieu, *"el capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital"* (Bourdieu 2008d:187). De un modo parecido al expuesto al traer a colación el ejemplo de la “economía del don”, es importante tener en cuenta esta dualidad o tensión interna en el seno del capital simbólico que ha de manifestarse simultáneamente como *"desconocido y reconocido"* (Bourdieu 2008d:196).

Acogiendo en su seno, como es propio de la Teoría de la Práctica, la contradicción observada en ese capital —cuyo valor de capital se basa precisamente en su negación como capital— como algo que forma parte intrínseca de la práctica, el concepto planteado por Bourdieu supone una sistematización interesante de su dimensión simbólica; una integración útil de la noción de lo reconocido y valorizado por los otros —capital simbólico— a su particular teoría de la acción, en resumen, un elemento fundamental para abordar el posicionamiento de cualquier agente en un campo. Estas formas de acumulación simbólica que llamamos capital, traducibles en poder simbólico —potencialidad de acción y posicionamiento en el campo— vienen a dar una última y necesaria vuelta de tuerca a la historificación de la trayectoria de los agentes y en especial, de las condiciones de la posición ocupada

evidentemente simbólica que la propia institucionalización que política y derecho han hecho de la propiedad privada.

58 Tal y como expusimos en el epígrafe de "Adorno y la sociología de la música", el pensador de la Escuela de Frankfurt destacaba la forma tan particular en que la economía de los bienes culturales se negaba a sí misma como economía —negaba el valor de cambio— y encontraba en ese “consentimiento social” la clave de la valorización misma de lo simbólico.

por los mismos en un campo —sistema de relaciones objetivadas—.

Pero sería un error entender el capital simbólico como valor universal que sitúe al poseedor en una posición indefectiblemente superior en todos los espacios de la sociedad. En la teoría de Bourdieu, se aboga por la existencia de una multiplicidad de capitales —económico, social, cultural, etc.—, que no son valorizados en abstracto sino dentro de la lógica de cada campo. Cada espacio social autónomo ha desarrollado jerarquías de valoración de los capitales⁵⁹ —incluso, en ocasiones, capitales específicos de cada campo⁶⁰—. Recurriendo de nuevo al ejemplo de la génesis del campo literario podría decirse que entre los miembros de la *bohème* —aunque muchos de ellos provinieran, de hecho, de familias acomodadas— existía una jerarquía específica de capitales donde la exhibición de capital cultural o de cierto tipo de capital social —como formar parte de los *círculos* y frecuentar ciertas compañías clave— era más valorizado por los miembros del campo que cualquier otra forma de capital. Siguiendo en la línea de la oposición a la idea de lo "burgués", la exhibición de elementos de distinción orbitará en torno al *enjeu* principal del campo de producción artístico, a saber: la búsqueda de reconocimiento de los pares⁶¹, mientras que aquellos que exhiban elementos de distinción fundados en el capital económico serán despreciados como ostentaciones contrarias a los principios de legitimidad imperantes en el campo:

“El éxito comercial o mundano [...] reconocido y aceptado por unos, es rechazado por los defensores de un principio de jerarquización autónoma en tanto que símbolo de un interés mercenario orientado a beneficios económicos y políticos” (Bourdieu 1998:357).

59 Jerarquías que son "en juegos" [*enjeux*] en sí mismas y que se dirimen, como hemos expuesto anteriormente, en lo que Bourdieu denomina "el campo de poder".

60 Los campos pueden incluso poseer formas particulares de capital simbólico. Un buen ejemplo fue esbozado por el propio Bourdieu en una conferencia realizada en Berlín del Este en 1989 —menos de un mes antes de la caída del muro— donde planteó la existencia de una variante "soviética" del capital que denominó "capital político" (Bourdieu 1994b:31–35). Es cierto que en el bloque soviético dicha forma de capital simbólico era especialmente visible, pero su esencia como forma de acumulación de poder y de reconocimiento en el seno de un espacio social, no parece diferir mucho de nuestro propio campo político, donde el sistema de partidos también deja ver con claridad la existencia de este tipo de capital simbólico específico, por supuesto distinto del capital económico —aunque no por ello incompatible—, del cultural e incluso de lo que estrictamente puede entenderse como capital social. La recurrente figura del "hombre de partido" podría servir de ejemplo a esta variante de capital.

61 Como expone Bourdieu, el reconocimiento como miembro de un campo requiere al agente probarse ante los demás como conocedor de los "*puntos en discusión*" fundamentales del campo, de los "*conceptos en -ismo, en resumen, de todo un sistema de coordenadas que es necesario tener en la cabeza*" (Bourdieu 1994b:61), esto es, hacer gala de capital simbólico, en este caso, de un capital cultural específico del campo, preferiblemente también interiorizado en las disposiciones del *habitus*.

Pero más allá del hecho de que las jerarquías de valoración del capital simbólico varíen de un campo a otro, no debemos pensar que al movernos de un campo a otro el capital simbólico haya de convertirse en algo inservible. Existe la posibilidad de una conversión del capital, aunque ciertamente no se trate de una operación sencilla ni perfecta⁶². Sobre esta relación entre las distintas formas de capital, Bourdieu destaca que *“aunque estén sometidas a estrictas leyes de equivalencia, y por tanto sean mutuamente convertibles, cada una de ellas no produce sus efectos específicos sino en condiciones específicas”* (Bourdieu 2008d:196). Esta convertibilidad es crucial para entender la lógica de las estrategias de los agentes —individuales y colectivos— y eleva sin duda la función del capital simbólico al papel de pieza fundamental de las relaciones de poder⁶³.

Del mismo modo que un enfoque estrictamente materialista determinaría la posición de un agente en un espacio social según su capital económico —“tanto tienes, tanto vales”—, en la Teoría de la Práctica, será el capital simbólico el que defina la posición del agente en un campo específico. Por supuesto, ello no significa que el capital simbólico esté desvinculado de una materialidad que lo avale —capital económico *stricto sensu*—, pues, este crédito social es concedido preferentemente a quienes *“dan garantías materiales y simbólicas”*, de este modo podemos constatar, que *“la exhibición del capital simbólico (siempre muy costosa en el plano económico) es uno de los mecanismos que hacen (sin duda universalmente) que el capital vaya al capital”* (Bourdieu 2008d:190). De ello se deduce la estrecha vinculación entre el capital económico y cualquier otra forma de capital simbólico, que suelen llevar a que, en la sociedad, tiendan a

62 Como apunta Bourdieu, *“esta reconversión del capital que es la condición de su eficacia no tiene nada de automático. Exige, además de un perfecto conocimiento de la lógica de la economía de la negación, incesantes cuidados y todo un trabajo, indispensable para establecer y mantener las relaciones, y también importantes inversiones, tanto materiales como simbólicas, ya se trate de asistencia política contra las agresiones, robos, ofensas o injurias, o de asistencia económica, a menudo muy costosa”* (Bourdieu 2008d:206–207) con lo que queda claro, además, que el mantenimiento del capital simbólico, en tanto que basado en el reconocimiento de los demás, no está precisamente exento de obligaciones.

63 Hablamos de poder en sentido amplio, para englobar lo que Bourdieu denomina “relaciones de dominación” que es un tipo de relación de poder basada en una relación asimétrica no necesariamente ligada a ningún tipo de violencia física. A este tipo de poder “sutil”, al que suele referirse como “violencia simbólica”, hunde su raíz etimológica en el mismo sustrato que el capital simbólico, esto es, se destaca de ella su naturaleza basada en la creencia social, en el crédito otorgado por los otros (reconocimiento). Como apunta el propio Bourdieu, podemos entender por violencia simbólica a *“esa coherción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por tanto, a la dominación) cuando sólo dispone, para pensarlo o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural”* (Bourdieu 1999:224). Aunque es importante no confundir la violencia simbólica con un “tipo” de violencia, sino que es necesario entenderla como una dimensión de la misma y, además, una dimensión siempre presente en todo acto violento que se ejerza en sociedad, pues, como especifica Bourdieu, *“la dominación, incluso cuando se basa en la fuerza más cruda, la de las armas o el dinero, tiene siempre una dimensión simbólica”* (Bourdieu 1999:227).

concentrarse en las mismas —y generalmente escasas— manos. Dicho de otro modo, las clases dominantes —así en la sociedad en general como en cualquier campo particular— desarrollan estrategias que les permitan asegurarse la acumulación del capital simbólico y mantener así su posición de dominación. Aquellos que ejercen la posición dominante en un espacio social tienden a mantener dicho dominio —incluso de generación en generación— a través de varios sistemas, y prácticamente todos ellos tienen que ver con la administración del capital simbólico en sus distintas variantes.

Mucho se ha dicho en la economía crítica acerca de esta propiedad del capital económico para atraer al capital económico y perpetuar de ese modo la desigualdad, pero menos se ha hablado de este mismo efecto a nivel del resto de capitales simbólicos — e incluso entre ellos a través de la mencionada convertibilidad—, por lo que esta aportación de Bourdieu será una pieza clave para todo abordaje sociológico que pretenda dar cuenta de los sistemas de desigualdad. El ejercicio de la violencia simbólica se fundamenta en la utilización que las clases dominantes hacen de la acumulación del capitales y su consagración a modo de sistema de reproducción social o perpetuación de las relaciones de dominación. Y, ¿cuáles son los mecanismos básicos que las élites utilizan para estabilizar y perpetuar ese círculo de acumulación del capital en sus distintas formas? Bourdieu llega a la conclusión de que solo la consagración —la elevación del capital simbólico acumulado a estatus de oficialidad— permite el mantenimiento de esa reproducción de forma duradera y a un bajo coste:

“El poder se arroga esa forma elemental de institucionalización que es la oficialización. Pero sólo la plena institucionalización puede permitir, si no ahorrar completamente la “muestra” [exhibición], al menos no gastarla completamente para obtener la creencia y la obediencia de los otros” (Bourdieu 2008d:212).

Dicho de otro modo, con el fin de evitar el coste que supone la conservación y conversión de capitales, se desarrollan sistemas de consagración que estabilizan y universalizan tanto la herencia — conservación intergeneracional— como los criterios de convertibilidad. Uno de los más importantes sistemas de oficialización del capital es el derecho, que se erige en la mayor forma de institucionalización simbólica que ha conocido la civilización:

“El derecho no hace más que consagrar simbólicamente, por un registro que eterniza y universaliza, el estado

de la relación de fuerzas entre los grupos y clases producidos y garantizados prácticamente por el funcionamiento de estos mecanismos” (Bourdieu 2008d:212).

Pero el derecho no es la única forma de consagrar capitales simbólicos, y ni mucho menos la más sutil de entre ellas. Otro ejemplo, que además afecta especialmente al campo intelectual, son los sistemas de oficialización del capital cultural. Antes de la creación de la institución escolar, el capital cultural solo podía poseerse a través de la incorporación; incorporación realizada a través de las disposiciones del *habitus*, esto es, saber práctico que se conserva haciéndose cuerpo a través de la práctica. Sin embargo, tras la oficialización del capital cultural a través del sistema escolar, se hizo posible ir más allá y “relacionar el conjunto de poseedores de títulos (y también negativamente al conjunto de aquellos que carecen de ellos) a un mismo patrón”. De este modo, las clases dominantes de la sociedad lograron la instauración de un “mercado unificado de todas las capacidades culturales” que garantizara “la convertibilidad en moneda del capital cultural adquirido al precio de un determinado gasto de precio y trabajo” (Bourdieu 2008d:214); inversión en la que, como hemos dicho anteriormente, el capital llama al capital⁶⁴. En el caso de la educación, incluso vemos como se cierra el círculo de conversión del capital, advirtiéndose como el capital económico facilita alcanzar los títulos que acreditan la posesión de un capital cultural institucionalizado que, más tarde, hará al agente merecedor de una posición en el campo y ciertas expectativas de retribución económica en el mercado laboral⁶⁵. A su vez, cursar estudios en ciertas instituciones —piénsese, por ejemplo, en la importancia que en EE.UU. se concede entre las clases dominante a la coincidencia del *alma mater*—, permite aumentar el capital social, esto es, establecer relaciones con otros individuos ricos en capital simbólico que pueden resultar fructíferas en el futuro (capital social).

En conclusión podemos ver cómo la noción de capital simbólico —y el complejo juego que lo envuelve— viene a matizar de forma decisiva a la Teoría de la Práctica sistematizando la desigualdad de

64 Como expresa el propio Bourdieu con meridiana claridad, este círculo vicioso de reproducción social —o perpetuación de las relaciones de dominación— encuentra su razón material en que “el capital económico asegura las condiciones de la libertad con respecto a la necesidad económica, ya que la renta es, sin duda, uno de los mejores sustitutos de la venta” (Bourdieu 1990:42).

65 Este efecto se hace aún más flagrante cuando atendemos a la educación privada y, en especial, a aquella formación destinada a la gestión empresarial, donde los MBA (*Master in Business Administration*) alcanzan elevados precios a la par que son directamente reconocidos sin tapujos como “inversión económica” por parte de quienes los cursan.

los agentes como parte fundamental de los conflictos de la sociedad y de sus campos, así como dar cuenta de las estrategias de reproducción social llevadas a cabo por los agentes individuales y colectivos que ocupan la posición dominante en cada espacio social.

Pero la esencia de la violencia simbólica, la clave sutil de la dominación, emerge cuando ponemos en relación este sistema de acumulación simbólica que es el capital con las nociones anteriormente desarrolladas de *habitus* y campo. El capital simbólico influye en el *habitus* incorporándose a través de las disposiciones —piénsese en los casos más extremos como el que supone la asunción práctica de las normas de etiqueta y su poder de exclusión en ciertas esferas sociales— que permiten que se haga reconocible, más allá de su institucionalización a modo de título académico o nobiliario, en el gesto, en las disposiciones del cuerpo, en el lenguaje, en el “*saber estar*” adecuado a una situación social.

Por lo que respecta a la relación del capital simbólico con el campo, es necesario recordar, que las propias pugnas que en él se producen, tienen como clave la desigualdad, que se hace manifiesta en los capitales y su valoración-jerarquización. Al ingresar en un campo, un agente que posea capital social y una acumulación acreditada del capital más valorizado de ese campo, parte de un punto de inicio muy distinto a aquel agente que carece de ellos. Es importante no olvidar que en cuestiones de desigualdad, tanto de posición como de trayectoria en el campo, los capitales de partida ejercen un papel fundamental en la trayectoria de los agentes, así como es necesario recordar que ninguno ingresa en un campo como *tabula rasa*; pues entra en él con ciertas disposiciones, ciertos capitales así como con una idea o percepción particular del sistema de relaciones que constituye el campo.

La Teoría de la Práctica, fundada en los pilares del *habitus*, el campo y el capital simbólico, y centrada en los principios de la lógica práctica, la óptica relacional y el análisis de la desigualdad leída en clave de poder, nos sitúan ante un mapa complejo de la realidad social capaz de aportar una óptica muy sugerente al análisis de los espacios de producción cultural. Su aplicación al mundo del arte sienta las bases del análisis del espacio social que ocupa los esfuerzos de la presente tesis, pero la trayectoria de Bourdieu fue más allá del abordaje general del campo artístico o del adentramiento en espacios

particulares de producción como el literario. Para regocijo de nuestro propio proyecto teórico, el sociólogo francés también nos legó algunas referencias específicas a lo musical que, debido al evidente valor que poseen de cara a nuestro objeto de estudio, procederemos a revisar a lo largo de las siguientes páginas.

5.3 . *Algunas notas sobre la música*

Aunque Bourdieu no llegó a dedicar ninguno de sus grandes estudios sociológicos al campo de la música en particular, son varias las referencias a lo musical que podemos encontrar en su obra. Sus aportes se plasmaron unas veces como comentarios insertos en algunos de sus grandes trabajos, y otras a modo de reflexiones en entrevistas, conferencias o pequeños ensayos.

Dividiremos esta sección en dos bloques. El primero irá destinado al tratamiento que Bourdieu hizo del gusto musical y su influencia en el capital simbólico en “La Distinción”, una de sus obras más célebres. El segundo dedicado a analizar un breve pero jugoso ensayo sobre la génesis del campo musical que tituló *Breve Impromptu sobre Beethoven, el artista empresario*, donde, a través de la figura de Beethoven —utilizada a modo de estudio de caso—, el sociólogo francés esboza un interesante análisis de un importante momento de transición en el campo musical.

5.3.1 . La Distinción: apuntes sobre el gusto musical

«Tan pronto las clases bajas empiezan a copiar su estilo, cruzando de este modo la línea de demarcación, las clases altas se retiran y destruyen la uniformidad de su coherencia, las clases altas se distancian de su estilo y adoptan uno nuevo, el cual, a su vez, los diferencia de las masas; y, de este modo, el juego sigue felizmente adelante» (Simmel 1957:545).

Si bien es cierto que, como decíamos, Bourdieu nunca llegó a emprender un abordaje sistemático del campo musical, su influencia en ciertas corrientes de la sociología de la música ha sido decisiva. Tal y como desarrolla Nick Prior en su artículo “*Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond*” (Prior 2011), su legado sirvió tanto como base de ciertos enfoques críticos de los estudios socioculturales postmarxistas como —más recientemente— a modo de referente antagónico de ciertos enfoques postcríticos.

Durante el desarrollo teórico de la noción de campo, hemos hecho referencia a algunas de las aportaciones fundamentales que supuso el planteamiento de “Las Reglas del Arte” —publicado en 1992— de cara al análisis de los espacios de producción cultural. Expuestas las consideraciones generales sobre la intelectualidad y el arte en tanto que entidades sociales, ha llegado el momento de revisar algunas de las referencias específicas que hizo a lo musical a lo largo de su trayectoria. Varios años antes de “Las Reglas del Arte”, concretamente en 1979, veía la luz su primera gran obra de repercusión internacional, que vino a sacudir las corrientes de la sociología de la cultura del momento. Hablamos, sin duda, del estudio de la estructura social del gusto que llevó a cabo en “La Distinción” (Bourdieu 2006). En esta obra, Bourdieu no se centró en el estudio del espacio de la producción cultural —hacia donde, como ya hemos visto, orientaría posteriormente gran parte de sus esfuerzos—, sino en el espacio de consumo cultural, abordando directamente los criterios y bases sociales del gusto. Y lo hizo a través de un importante despliegue de recursos entre los que, aún combinando una pluralidad de fuentes y métodos de investigación⁶⁶, destacó en su utilización de las técnicas cuantitativas a través del manejo de datos primarios que obtuvo mediante una particular encuesta sobre los gustos de la población⁶⁷. “La Distinción” fue un estudio sociológico básicamente cuantitativo y basado primordialmente en fuentes primarias; una *rara avis* en la sociología de Pierre Bourdieu que, sin

66 Para más información sobre la relación de fuentes complementarias leer el Anexo 2 de “La Distinción” (Bourdieu 2006:531).

67 Algo notable ya que, a lo largo de su trayectoria, se había mostrado ciertamente crítico con la práctica de las encuestas de opinión, como es el caso de su ya célebre conferencia de 1972 que derivó en el ensayo “*La opinión pública no existe*” (Bourdieu 2008f:220), donde fue especialmente duro con la noción de “opinión” que baraja la sociología cuantitativa y a la que vino a denunciar como un constructo interesado de los investigadores —y, a menudo, de los poderes que los financiaban— con el fin de generar un “efecto de consenso”. Resulta ciertamente curioso el hecho de que una de sus más célebres obras sociológicas se fundamente, precisamente en una encuesta que orbita en torno a las opiniones y juicios del gusto, a la que —en tanto que tal—, se podrían aplicar muchas de las críticas formuladas en este ensayo.

embargo, constituyó su gran obra de consagración académica. A la vez, supuso el inicio de su influyente papel en la sociología mundial, no solo en el mundo francófono, sino también —y de forma especial— en Reino Unido y Estados Unidos.

Siendo, como venimos diciendo, una de sus investigaciones más renombradas, “La Distinción” es también aquella —de entre sus grandes obras— en la que se hace una mención más explícita a la música, en tanto que objeto específico de los juicios del gusto. Una de las ideas más interesantes que Bourdieu maneja en esta obra es la noción de que los gustos son, ante todo, “**enclasantes**”, esto es, se constituyen en uno de los más potentes elementos de distinción social, favoreciendo tanto el sentimiento de identidad de los agentes de un grupo o clase, como facilitando el reconocimiento de los pares y su separación de los distintos. Y, si bien exponía Bourdieu que, “*de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más enclasantes que las obras de arte legítimas*”⁶⁸ (Bourdieu 2006:13), es precisamente en lo respectivo a esta cuestión donde introduce una de sus reflexiones más interesantes acerca de la música. De entre todas las esferas del gusto legítimo, Bourdieu destaca, precisamente, al gusto musical —así como a su *habitus* y capital cultural específico asociados— como aquel, entre los gustos culturales, que resulta más valorizado por las clases dominantes como elemento de distinción y que, por tanto, posee un mayor efecto de clasificación social o enclasmiento:

“Si, por ejemplo, no existe nada que permita a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento musical «noble»” (Bourdieu 2006:16).

Lo cierto es que no se trata de una mera consideración basada en la intuición sociológica de

68 Hay que recordar que Bourdieu siempre se refiere a lo “legítimo” como algo relacional. La legitimidad es extrínseca a la obra, disciplina o autor, que siempre la ocupa como posición y, no solo puede ser pensada separadamente del elemento que la ostenta, sino que también puede cambiar el agente u obra que la ocupa de una etapa a otra de la historia. Hablar de un “gusto legítimo” es hablar de una situación históricamente acotada de dominación en las jerarquías mismas de lo simbólico. La utilización del apelativo “legítimo” no implica la asunción aproblemática de dicha jerarquía de legitimidad, sino la mera constatación de que la ficción que constituye la creencia —como explicábamos a través de la dimensión simbólica del capital— es la base de la fuerza social de dicha jerarquización. Cómo el mismo Bourdieu advierte, “*no sería menos ingenuo tratar a estas jerarquías que reproducen en su propia lógica, es decir, bajo una forma transfigurada, las relaciones de orden entre los grupos, como un orden absoluto, fundado por naturaleza, aunque deban lo esencial de su eficacia simbólica, es decir, de su legitimidad, al hecho de que son vividas como tales*” (Bourdieu 2006:85).

Bourdieu. Su apreciación se deriva de los resultados de la encuesta sobre las preferencias y juicios del gusto que realizó entre parte de la población francesa⁶⁹ y que, como ya hemos dicho, fue base del desarrollo cuantitativo de “La Distinción”. Entre todos los objetos culturales y las prácticas, aquellos vinculados a la música —y especialmente los vinculados a la música legítima— presentaban en los resultados de Bourdieu un mayor grado de correlación con la clase social⁷⁰. Y dentro de las prácticas que poseen un mayor efecto enclasante, es necesario destacar la práctica de un instrumento musical “noble”, en cuyo desempeño observamos diferencias de clase aún más flagrantes que en la cuestión del capital cultural concerniente a la música:

"Las diferencias vinculadas al origen social nunca son, sin lugar a dudas, tan claras como para la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical: estas aptitudes que, tanto para su adquisición como para su ejecución, suponen no sólo unas disposiciones asociadas con una antigua instalación (familiar) en el mundo artístico y cultural, sino también unos medios económicos (particularmente en el caso del piano) y tiempo libre, varían mucho, con un nivel escolar idéntico, según el origen social⁷¹" (Bourdieu 2006:73).

Siendo claro que este capital musical era más abundante entre las clases dominantes, Bourdieu trató de entender la sanción positiva de la cultura musical —y sus prácticas asociadas— como una mecánica de distinción de clase. La exhibición de un “capital musical” constituía la prueba irrefutable de esa “espiritualidad” que parece ser la clave de la “clase” —“saber estar” incorporado a través del *habitus*—,

69 Tal y como se refleja en el "Anexo 1: Algunas reflexiones sobre el método", donde Bourdieu expone las cuestiones técnicas y metodológicas fundamentales más importantes de su estudio. Como él mismo explica, "*la encuesta que ha servido de base para este trabajo fue realizada en 1963, después de una pre-encuesta efectuada por entrevistas en profundidad y observación etnográfica, sobre una muestra de 692 sujetos (hombres y mujeres) de París, Lille, y de una pequeña ciudad de provincias [...] Se procedió en 1967-1968 a una encuesta complementaria, elevando allí a 1217 el número de las personas interrogadas*" (Bourdieu 2006:513). También en los anexos, se explican los criterios de selección de la muestra y hasta se presenta el cuestionario con las acotaciones para el entrevistador, algo que —a la vez que supone una muestra de honradez metodológica— es ciertamente encomiable para quienes deseen adentrarse en la profundidad de este referente de la investigación sociológica en que se ha convertido "La Distinción".

70 Los ítems vinculados a la música que Bourdieu introdujo en su cuestionario versaban sobre: la práctica frecuente de un instrumento musical, posesión de un aparato de reproducción musical, elección de cantantes favoritos (por lista), juicios de opinión sobre la música clásica (por lista de enunciados) y, finalmente, reconocimiento de obras (por título), de su compositor y preferencia sobre las mismas (Bourdieu 2006:523–529). En prácticamente todos los resultados se constatan evidentes diferencias entre las clases altas, medias y populares, siendo especialmente relevantes los porcentajes del reconocimiento de obras musicales y sus autores. Un 77% de los miembros de las clases populares solo identificaba entre 0 y 2 de los compositores de las 14 obras de la lista; entre las clases medias, dicho porcentaje se reducía al 41%; y en las clases superiores era del 15%.

71 Bourdieu respalda estas apreciaciones con los datos de su encuesta mostrando la evidente vinculación entre la práctica de un instrumento, la clase social y el capital cultural: "*Entre los bachilleres, el 11,5 % de los sujetos nacidos en el seno de la clase dominante confiesan que practican frecuentemente un instrumento musical, frente al 5 % de los que provienen de las clases populares y medias; entre los que han realizado estudios superiores, las proporciones correspondientes son del 22,5% y del 5%*" (Bourdieu 2006:73).

disposición última de la clase dominante:

“La exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical”, es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unidas a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de espiritualidad” (Bourdieu 2006:16).

Dentro del *ethos* de las clases dominantes —que tan frecuentemente son “*espiritualistas para ellos mismos, materialistas para los otros*” (Bourdieu 2008d:129)— la relación de un agente con la música se constituye en prueba definitiva de ciertas disposiciones de clase, relacionadas con la “sensibilidad” y el “refinamiento”, con el cultivo del espíritu, la apreciación y goce estético de aquello que se manifiesta como “puramente inmaterial”. Bourdieu concibe esta inmaterialidad en comparación con otras formas de arte ancladas a su tangibilidad, como es el caso del artes plásticas o aquellas que, aunque intangibles, poseen una función evidente de transmisión de un mensaje con connotaciones políticas o sociales, como es el caso del teatro⁷², la música se erige —según este razonamiento— como el arte cuyos términos de juicio son más autorreferenciales, esto es, aquel que más se acomoda a los patrones filosóficos de *l'art pour l'art*:

“La música es el arte “puro” por excelencia; la música no dice nada y no tiene nada que decir [...] La música representa la forma más radical, más absoluta de la *negación* [en sentido psicoanalítico] del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas del arte” (Bourdieu 2006:16).

Y es precisamente este *ethos* burgués, el que consagra la identificación de lo musical y sus prácticas sociales asociadas —el dominio de un instrumento musical “noble”, la asistencia a la ópera, etc.— con lo sublime —negación del mundo material—, con aquello que está por “encima”. Como consecuencia

72 “No teniendo [la música] función expresiva, se opone diametralmente al teatro, el cual, incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo vehículo de un mensaje social que sólo puede «colar» si se da un acuerdo inmediato y profundo con los valores y expectativas del público. El teatro divide y se divide: la oposición entre el teatro de la orilla derecha y el teatro de la orilla izquierda, entre el teatro burgués y el teatro de vanguardia, es inseparablemente estética y política. Nada de esto ocurre en la música” (Bourdieu 2006:16). Una apreciación a la que, sin duda, Adorno se opondría frontalmente. Sobre todo por la noción que Bourdieu maneja de la “función expresiva”, que, al menos en este desafortunado comentario, parece reducirse a lo meramente lingüístico. Existe un afán expresivo tras la música —y en especial tras la obra de corrientes de vanguardia como lo fue la Segunda Escuela de Viena— y la toma de posición que supone cualquier obra que rompa ciertos cánones de la estética dominante, puede constituirse en un acto político en el campo, siendo —de hecho— vehículo de una función expresiva y, no por estar su desciframiento necesariamente basado en una interpretación relacional de la estética y acotada a un contexto de confrontación de vanguardias, es menos “expresiva”.

evidente, la música legítima se consagra como un valor social positivo y distintivo. Pero, es importante tener en cuenta su faceta negativa —o mejor dicho “complementaria”, en términos de teoría de conjuntos—, ya que la mayor parte de los mecanismos de distinción funcionan por oposición a la imagen de ese “otro generalizado”. La potencia de los mecanismos de distinción puede actuar en positivo, pero su faceta negativa es mucho más potente y constituye un elemento fundamental de violencia simbólica —a través de la exclusión—; la ausencia actúa como el elemento con mayor poder de enclasmiento. El agente es juzgado por los otros agentes en mayor medida por lo que los diferencia: por las preferencias que *no* tiene, las actividades que *no* practica, las obras que *no* conoce o los lugares donde nunca ha estado. En el caso específico de la música, el rechazo al reconocimiento de la apreciación por la actividad en abstracto —“no me gusta la música”— es interpretado inmediatamente como una carencia de “sensibilidad”, como la carencia o defectuosa incorporación de ese sistema de “disposiciones espirituales” que construyen la “clase” —en tanto que reconocimiento disposicional— y es, por tanto, identificada como una de las más horribles formas de “barbarie” social:

“Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista” (Bourdieu 2006:16).

La vinculación que pueda existir entre esta valorización social de lo musical que destaca Bourdieu —al menos en lo que respecta a la cultura musical “legítima”— entre las clases dominantes, así como entre las clases medias emergentes —siempre dispuestas a mostrar sus disposiciones de “sensibilidad” y “espiritualidad”— y la práctica ausencia de una formación curricular integrada de la música en la enseñanza escolar oficial merece una reflexión aparte. Parece existir una curiosa contradicción —que no sería tal desde el punto de vista de las estrategias de reproducción de clase— entre la alta valoración social que las clases dominantes comparten respecto a la música “legítima” y el negligente papel de esta en la enseñanza reglada obligatoria, así como en la mayor parte de espacios de la educación superior. Podría extenderse esta reflexión a muchas otras esferas del arte legítimo —pintura, escultura, arquitectura, etc.— cuya enseñanza suele restringirse a ciertos itinerarios educativos especializados. Pero

lo que no parece posible establecer, a bote pronto, es una relación causa-efecto —y mucho menos de intencionalidad evidente— entre la valorización social de lo musical-legítimo en las clases dominantes y su práctica omisión en los planes académicos no especializados. Es decir, no parece posible afirmar si por tratarse de un capital específico que solo se adquiere de forma extracurricular, la música se ha convertido en un potente instrumento de distinción, o si, debido a que es considerado un instrumento de distinción y garantía de "espiritualidad" se ha optado por su marginación sistemática del currículo oficial de la institución escolar. Parece, por ello, razonable apostar por una concomitancia de ambas causalidades que actúan generando un refuerzo mutuo y que han acabado imbricándose con el *ethos* de la clase dominante que la distingue —permite al foráneo reconocerla— y a través de lo cual *se* distingue —constituye su identidad separándole del distinto—.

En cualquier caso, también es necesario subrayar que los instrumentos de distinción están inmersos en un sistema de valorización relacional y que, por tanto, ocupan posiciones que no les son intrínsecas. Eso explica que el sistema de obras que son consideradas legítimas no sea inamovible en el tiempo, como tampoco lo son los gustos y las prácticas. Podemos observar esta mutabilidad evidente en la evolución del consumo de ciertos productos —como el *champagne* o el marisco— o atendiendo a la práctica de ciertos deportes —como el esquí, el tenis o el golf— cuyo efecto de distinción parece disiparse por efecto de su difusión social, de su consumo entre las clases medias e incluso entre una parte de las clases trabajadoras. A medida que determinados elementos de distinción, como el gusto por determinados productos u obras de arte se extiende —e incluso podría extenderse el ejemplo a la asistencia a determinados locales, clubes sociales e incluso zonas de una ciudad—, también se vulgariza. "En cada época", decía Bourdieu, "las obras «distinguidas» caen en lo «vulgar» al divulgarse" (Bourdieu 2008c:157) esto es, pierden su efecto distintivo de cara a reafirmar la "espiritualidad superior" que tienden a arrogarse las clases dominantes⁷³. Sobre este efecto de "vulgarización" de ciertos objetos de la

73 Como expone Bourdieu en "El Sentido Práctico", "aquellos que tienen el monopolio del discurso sobre el mundo social de buena gana son espiritualistas para ellos mismos, materialistas para los otros, liberales para ellos mismos, dirigistas para los otros, y, no menos lógicamente, finalistas e intelectualistas para ellos mismos, mecanicistas para los otros" (Bourdieu 2008d:129). Parece que la tendencia a evadir el problema de comprender la práctica, que reflejaba Bourdieu —y que vino a desembocar en el desarrollo de la Teoría de la Práctica— es un efecto común del paradigma mental dominante de la clase dominante, que, en tanto que colectivo, prefiere distanciarse del resto —el "pueblo", la "chusma", el "populacho" o como quiera que designen en cada momento a su conjunto complementario en términos de teoría de conjuntos, siempre pensada por oposición, que

alta cultura, Bourdieu expone ejemplos bastante ilustrativos de la estructura social del gusto musical en la Francia del momento:

“La más perfecta manifestación de este efecto, en el orden de la música legítima, es el destino del famoso Adagio de Albinoni (como dicen las cubiertas de los discos) [en realidad “Adagio en sol menor”] o de tantas obras de Vivaldi, que han pasado en menos de veinte años del prestigioso estatus de descubrimientos de musicólogo al estado de cantinela de las cadenas de radio populares y de los tocadiscos pequeño-burgueses” (Bourdieu 2006:12).

Piénsese hoy, a modo de ejemplo —y respecto al momento en que se realizó la encuesta de “La Distinción”— en el destino de las “Las Cuatro Estaciones” de Vivaldi, una obra que Bourdieu introdujo en el cuestionario como elemento de distinción vinculado a la alta cultura y que, de hecho, respondió perfectamente como tal en aquel momento histórico y ubicación geográfica. Fue la obra —entre las 14 ofrecidas en la lista— preferida por las clases altas (41% la eligieron entre sus tres favoritas), siendo también bien valorada entre las clases medias con mayor capital cultural, incluyendo a los profesores y productores artísticos (51%), lo cual la situaba en una posición de obra de arte legítima y, por tanto, importante elemento de distinción vinculado a la alta cultura. A ello añadamos que apenas un 7% de los miembros de clases populares eligieron dicha obra entre sus tres favoritas⁷⁴. Es muy posible que, si pasáramos hoy de nuevo el mismo cuestionario, con las mismas 14 canciones, el resultado fuera algo distinto, y, en especial, en lo referente a este objeto cultural que supone “Las Cuatro Estaciones”. Ya sea a causa de la difusión impulsada por el cine, la publicidad o las versiones “populares”⁷⁵, lo mismo podría argumentarse respecto al ya mencionado por Bourdieu, “Adagio” de Albinoni, “Para Elisa” de Beethoven, a la “Cabalgata de las Valkirias” de Wagner, el “Bolero” de Ravel o a la “Marcha Turca” de

supone la clasificación en clases— antes que resignarse a entender que, en realidad, la estructura de sus prácticas no se diferencia tanto en sus formas básicas de funcionamiento de la del resto de la sociedad.

74 Añádase que un 77% de los encuestados entre las clases populares tan solo reconoció entre 0 y 2 compositores relativos a la lista de 14 obras.

75 Piénsese en la particular explotación que la industria discográfica ha hecho, ya desde sus orígenes, del repertorio de la música culta; creando todo un mercado de obras clásicas basado en un reducido número de obras de un aún más reducido número de compositores. Piénsese también en la posición en el campo musical que ocupan figuras internacionales como Richard Clayderman o Kenny G —o en nuestro equivalente nacional encarnado en la figura de Luís Cobos—, representantes de esa forma de interpretación —que Adorno no hubiera dudado en descalificar por considerarlas repletas de “cadencias relamidas”— que ha sido frecuentemente referida en el mundo anglosajón con términos como *semi-classical* o *easy-listening* y que se caracterizan por interpretar lo clásico con un estilo homogéneo repleto de ademanes propios de la ejecución de la música popular. Estrategias como esta, frecuentemente utilizadas por la industria musical, influyen de forma decisiva en la mutabilidad y continua reestructuración de los elementos de distinción de la cultura, así como en la posición que ciertas obras ocupan.

Mozart. Puede que por diferentes razones, pero muchas de las obras e incluso géneros musicales —así como actividades lúdicas, productos de consumo o lugares— que han sido parte de la cultura legítima en algún momento pueden dejar de serlo, y podríamos decir, por el contrario, que algunas consideradas en un tiempo no legítimas pueden llegar a ser consagradas como alta cultura⁷⁶.

Además, el hecho de que la valorización del sistema de obras —e incluso géneros— sea dinámico, hace que mantener la “clase” exija un esfuerzo por estar siempre en la cresta de la ola de la distinción, haciendo mutar los referentes del gusto a medida que ciertas obras —antes consagradas como elementos de la cultura legítima— se van vulgarizando. La verdadera clave de las estructuras del gusto como elementos *enclasantes* y, por tanto, instrumentos de distinción, se encuentra, por un lado, en esta articulación dinámica —paulatina pero constante— que hace aún más difícil que un agente pueda acceder a incorporar las disposiciones de la clase que no le es propia y, por otro, en una tácita “ley de mayorías”, esto es, cuanto más conocida y reconocida sea una obra por el grueso de la población, menor será su efecto de distinción. La estandarización del gusto que pregonaban Adorno y Horkheimer, no podría ser aceptada como una realidad global a ojos de Bourdieu. Asumir una estandarización del gusto como tendencia general inducida por la Industria Cultural, sería contrario a los mecanismos de identidad y distinción que el sociólogo francés trataba de desvelar como claves de la identidad de los grupos sociales. La clase —al menos en su forma “fenotípica”, esto es, la clase como exteriorización— es fundamentalmente distinción, y la distinción ha de basarse, necesariamente, en una parcelación de la estructura social del gusto⁷⁷. Una parcerlación que se reacomoda para mantener las diferencias como esencia misma de las identidades colectivas. Las disposiciones distintivas siguen activas en la modernidad, es más, tal y como observamos en los resultados de su estudio, se reafirma el

76 Es algo que puede afectar incluso a géneros artísticos enteros. Piénsese, a modo de ejemplo, en el mundo del cómic, que ya tomara Eco como objeto de análisis en “Apocalípticos e integrados” a través de figuras como la de Superman o Charlie Brown. El arte del cómic fue abriéndose paso, poco a poco, entre la cultura legítima en la que incluso se vio forzado a adoptar el apelativo “novela gráfica” [*graphic-novel*] —que comenzó a popularizarse en EEUU precisamente en los 60— para tratar de captar el aura de legitimidad que sí poseía la literatura. A modo de hito en el proceso de “legitimación” de la novela gráfica, es imposible olvidar la mención al que, probablemente, sea el momento-hito más importante de su historia reciente: el año 1992, cuando MAUS —de Art Spiegelman— se convirtió en la primera novela gráfica en ser reconocida con un premio Pulitzer.

77 Bourdieu llegó a hablar incluso de un “*gusto medio*”, aquel que solía percibirse en las clases medias, y que tendía a englobar “*las obras menores de las artes mayores*” (Bourdieu 2006:15).

reducto de distinción en el gusto selecto de las clases dominantes o de los grupos sociales con mayor proporción de capital cultural. “El clavecín bien temperado” o “El concierto para la mano izquierda” son dos ejemplos excelentes —entre los utilizados por Bourdieu— de este reducto de alta cultura que, precisamente por permanecer en el relativo anonimato, y no caer nunca en la vulgarización, mantienen intacto su poder enclasante y su poder como mecanismos de distinción. La dominación simbólica requiere de elementos de distinción, y la pervivencia de los mismos requiere la existencia de un reducto cultural —cuyo reconocimiento sea puerta de paso obligado para el acceso a la alta cultura— la clave está en pensar que los elementos que cumplen esta función de distinción pueden variar —e incluso ser vulgarizados— pero siempre existirá la posición —relacional— de “elemento de distinción” y será ocupada por un conjunto de objetos del sistema de obras, autores y géneros. A su vez, y en continua interacción dentro de este sistema de obras y autores, encontramos un *habitus* que, en su faceta vinculada al gusto, cristaliza en unas disposiciones estéticas particulares, siempre relacionadas con —aunque no necesariamente determinadas por— la pertenencia a una clase social o la proporción de cierto tipo de capital cultural.

A lo largo de “La Distinción”, y a modo de inciso a propósito de la cuestión de la dominación simbólica y la directividad del gusto, Bourdieu llega a arremeter directamente contra la crítica cultural elaborada por la Escuela de Frankfurt, articulando una breve pero ferviente reprobación a la sociología de la música de Adorno⁷⁸. Tratando de distanciarse de lo que consideraba una visión excesivamente dirigista de la cultura de masas, el sociólogo francés expuso algunas objeciones a la visión del pensador frankfurtiano. De “*la crítica de la producción cultural de masa*”, decía Bourdieu que Adorno había establecido la “fórmula” al plantear “*una analogía directa e ingenua entre la propia forma y los usos de las músicas de gran difusión y el mundo del trabajo alienado*” (Bourdieu 2006:393). A ojos del sociólogo francés, dicha vinculación analógica entre las condiciones objetivas del trabajo obrero —repetitividad, disciplina,

78 Aunque es necesario destacar que Bourdieu parece no ser un gran conocedor de los trabajos de la última etapa de Adorno desarrollada en los años 60, dado que se centra en criticar las posturas que Adorno mantenía en los 40 a través de textos como “On popular music” (1941). La crítica de Bourdieu debe leerse, pues, como una crítica parcial e incompleta que no abarca, en absoluto, la complejidad y posterior evolución de la sociología de la música de Adorno, concretamente los ulteriores desarrollos que se observarán en su “Introducción a la Sociología de la Música” (Adorno 2009a).

alienación— y sus criterios del gusto —música popular como reflejo de dichas condiciones— era una visión simplista que reducía a los hombres corrientes *“al papel del fan, límite caricaturesco del militante, destinado a una participación apasionada —a veces hasta chauvinista— pero pasiva y ficticia, que no es otra cosa que la ilusoria compensación de la privación en beneficio de los expertos”* (Bourdieu 2006:393). De este modo, Bourdieu toma una posición contraria al elitismo que frecuentemente envuelve el análisis filosófico-estético de lo artístico, y toma una postura más cercana a la que ya planteara Umberto Eco en “Apocalípticos e integrados” al denunciar las apologías del monopolio de los expertos y el desprecio por el creciente acceso al arte a través de los nuevos medios como lo que —utilizando una expresión de Kazin— tildaba de “alto fascismo intelectual”. Bourdieu carga sus tintas contra las visiones que apuestan por una diferente naturaleza de la alta cultura y la cultura popular a través de la sección de “La Distinción” a la que titula, no sin cierta ironía, *“Crítica vulgar de las críticas puras”* (Bourdieu 2006:495–512).

Otro interesante apunte en la línea de estas “críticas a la crítica” que encontramos en “La Distinción”, es aquella en la que se arremete contra las jerarquías de legitimidad que parecen separar la fruición de la música popular respecto a la música culta. Frente a la recurrente idea de que las tradicionales artes legítimas se disfrutaban a través de la contemplación —recuérdese la comparación que Benjamin hacía entre la pintura y el cine⁷⁹—, mientras que las nuevas formas de la cultura popular —extendida su difusión por los medios de la cultura de masas— son consideradas como inherentemente alienantes debido a que reducen el proceso de fruición a una mera pasividad directiva, Bourdieu trata de desvincular la modalidad de fruición específica de la naturaleza de la propia obra o género, para lo que arguye:

“Sería fácil demostrar, por ejemplo, que la música más legítima es objeto, mediante el disco y la radio, de usos no menos pasivos e intermitentes que las músicas “populares”, sin estar desacreditada por ello y sin que se le imputen los alienantes efectos que se atribuyen a la música popular” (Bourdieu 2006:393).

Con ello, pretende romper el vínculo analógico que Adorno establecía entre la música popular y la

⁷⁹ Recordemos a Benjamin cuando apuntaba que *“la pintura invita al espectador a la contemplación; ante ella, el espectador puede abandonarse a sus asociaciones [...] El proceso de asociación del espectador cuando es sometido al cine es, en efecto, interrumpido por la continua y repetida sucesión de imágenes”* (Benjamin 2000:335).

teleología alienante que se escondía tras su producción, manifiesta en su evidente estandarización estética. “*Un juicio claro sobre la relación de la música seria respecto a la música popular*”, había llegado a afirmar Adorno “*puede alcanzarse con la sola y estricta atención a la característica fundamental de la música popular: la estandarización*” (Adorno 2000:17). En aquel momento de su dilatada trayectoria, Adorno vinculaba las características formales de la música con la teleología subyacente en su producción. Lo repetitivo de la música popular, había de servir a la alienación, constituyéndose en forma análoga a lo repetitivo del trabajo del obrero. Ante esta idea de identificar unicidad de estilo y carácter repetitivo estructurado formalmente como prueba de la propia esencia “negativa” —por alienante— de la música popular, Bourdieu no puede sino apuntar que:

“En cuanto al carácter repetitivo de la forma, éste alcanza un *máximum* en el canto gregoriano (altamente valorado, sin embargo) o en muchas de las música medievales cultivadas actualmente, así como en tantas obras musicales de divertimento de los siglos XVII y XVIII, concebidas, por otra parte, para ser consumidas “como fondo sonoro” (Bourdieu 2006:393).

La sociología crítica alemana había tendido, a ojos de Bourdieu, a confundir el modo de fruición de la música, así como su forma —estructura interna— con su naturaleza misma, a la par que con su teleología, aunque, como él mismo expone, la propia calificación de ciertas músicas de estructura “sencilla” como parte de la música culta —arte legítimo— se opone frontalmente a este razonamiento frankfurtiano.

Queda claro, pues, que —siguiendo la lógica relacional de la Teoría de la Práctica— la valorización social de un conjunto específico de producciones culturales no puede entenderse como parte de su esencia —ser intrínseco—, pues ello equivaldría a la naturalización de lo que, en realidad, descansa en la creencia social de un momento histórico específico, esto es, en la dimensión simbólica y relacional que es inseparable de todo juicio derivado de las estructuras del gusto.

A través de “La Distinción”, Bourdieu comenzó a forjarse un nombre en el campo académico internacional, a la vez que desarrolló todo un entramado teórico que vino a enriquecer las vertientes críticas de la sociología del consumo. Por añadidura, la importancia que presta en esta obra a la música

como objeto de reflexión sociológica y elemento de distinción resulta ciertamente útil al planteamiento que venimos desarrollando y será clave para el posterior abordaje de los cambios que rodean a la música en los actuales momentos de transformación que atraviesa el campo.

5.3.2 . Beethoven y el esbozo de un campo en transición

Seguidamente, traeremos a colación una de las pocas ocasiones en las que Bourdieu hizo un abordaje directo del campo musical. Se trata de un corto pero jugoso ensayo titulado “Breve *impromptu* sobre Beethoven, artista empresario”. El texto fue desarrollado con motivo de un seminario dedicado a la relación entre los marchantes y los artistas celebrado en 1981 y fue publicado por primera vez en la revista *Sociétés & Représentations* (Bourdieu 2001b)⁸⁰. A modo de estudio de caso, centrándose en la figura de Beethoven y sus circunstancias históricas, el sociólogo de Béarn trató de ilustrar la estrecha relación que une a la innovación económica y la innovación artística.

Lo primero que es necesario clarificar sobre el texto es que el abordaje está claramente focalizado en un subespacio del campo musical, el perteneciente a la llamada “música seria” o “música culta” producida en la Europa de principios del XIX. Por ello, deja al margen cualquier referencia a las circunstancias que en esos mismos tiempos atravesaban las distintas ramas de la música popular tanto en el viejo continente como en el resto del mundo. Partiendo de este hecho, debemos ser conscientes de que la aportaciones del texto serán parciales y no resultarán necesariamente comunes al grueso del espacio social de la música de la época. Sin embargo, la trascendencia que este subespacio tendrá en el devenir del campo musical actual es tan importante como imprescindible su detenido análisis.

Pongámonos primero en situación. A finales del siglo XVIII, coincidiendo con el auge de la llamada Primera Escuela de Viena, la música atravesaba cambios estéticos y sociales de profundo calado; fue el momento de verdadera emergencia de una “cultura de la música seria” en la vieja Europa (DeNora

⁸⁰ Su título original fue "Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur" y fue publicado en *Sociétés & Représentations* 1/2001 (n° 11) p.13-18. Además del original en francés, hemos manejado la traducción llevada a cabo por Christian Hernández, del blog "Sociología Contemporánea" [sociologiac.net].

1995). Estas circunstancias contribuyeron a una mutación fundamental del imaginario en lo relativo al proceso de producción musical. Figuras como la del *virtuoso*, o la del “genio creador” fueron adquiriendo en esa época la dimensión que tienen en la actualidad —de la mano de figuras como Haydn, Mozart o Beethoven—, y se sentaron las bases de la valorización social de la “música seria” como la producción cultural que —como ya apuntaba Bourdieu en “La Distinción”— ha venido ocupando la cúspide de la legitimidad del campo musical y un lugar preeminente en el campo artístico. Su capital asociado, que podríamos agrupar bajo la noción de “capital musical”⁸¹, empezó entonces a convertirse en el elemento de distinción —símbolo social de “sensibilidad” y “clase”— que sigue constituyendo en la actualidad.

Este momento histórico fue, ante todo, un ejemplo de cambio sustancial tanto en la “base material” del mundo de la música como en su estructura social. El mundo musical asistió al surgimiento de nuevas posibilidades técnicas y tecnológicas, que abrieron un inmenso abanico de posibilidades creativas; desde la consolidación del *pianoforte* como instrumento —y asistente para la composición— a manos de la Primera Escuela de Viena, pasando por el aumento del número de integrantes de las agrupaciones musicales —respecto a los tradicionales conjuntos de cámara— que permitieron el desarrollo de la música sinfónica.

Por su parte, el plano económico también se vio obligado a asumir cambios fundamentales para acomodarse a la nueva realidad, especialmente en lo relativo al modelo de financiación del proceso de producción. La figura del “diletante musical” se convertiría en parte fundamental de las nuevas estructuras del campo que comenzaban a aparecer: los mercados musicales. La constitución del “público” —masa crítica y de consumo cada vez más extensa—, como institución social, permitió el florecimiento de un nuevo modelo económico de producción y consumo de la “música seria”.

Este es el punto de partida de Bourdieu cuando aborda el caso de Beethoven, el de una situación en que las bases económicas de la música atraviesan una “*crisis profunda*” debido a una pluralidad de motivos —en su mayor parte exógenos— de tipo socioeconómico:

81 Desarrollaré más adelante la noción de “capital musical”, a la que Bourdieu no llegó a referirse directamente.

“Después de 1815, muchos príncipes se arruinaron y los Estados eclesiásticos fueron secularizados, puestos bien pagados como el de *Kapellmeister* o músico de la Corte, llegaron a ser muy raros. Los músicos sin empleo empiezan a estar disponibles para dar lecciones y pueden estar concentrados en unidades más amplias para tocar en concierto” (Bourdieu 2001b:15).

Asistimos, pues, a un periodo de cambio no solo de las bases materiales de la producción musical en sí, sino también de la relación de los productores con las entidades sociales que financian sus producciones. El mecenazgo aristocrático comienza a dejar paso al florecimiento de los mercados musicales en sus múltiples variantes —mercado editorial de partituras, mercado de clases particulares, mercado de conciertos públicos, etc.—, cuya expansión se vio propiciada, como ya apuntábamos, por el creciente diletantismo musical de la burguesía.

Pero pensar la situación de principios del XIX como una mutación abrupta de las estructuras económicas y sociales de la música es excesivamente simplista. Es importante destacar que, durante un dilatado periodo de tiempo, ambas estructuras —el mecenazgo y los mercados— coexisten e influyen simultáneamente sobre los productores y sus estructuras mentales. Asistimos pues, a finales del clasicismo, a un periodo de **transición** en el que “*las nuevas bases económicas son a la vez principescas y públicas*” (Bourdieu 2001b:16)⁸². Incluso podría argüirse, como ilustra el propio Bourdieu, que llegan a generarse potentes sinergias entre las antiguas instancias de financiación y las que en esta época empiezan a cobrar importancia. Es una época de transformaciones, pero, ante todo, se trata de un periodo de coexistencia de una **doble lógica**.

Es en estos momentos de transición, en los que coexisten varias lógicas, cuando el papel de las figuras mixtas cobra mayor importancia. Recordemos el rol preeminente que, en “Las Reglas del Arte”, Bourdieu asignaba a los **intermediadores** —marchantes, editores, etc.— cuya labor era “*organizar y racionalizar la difusión de la obra*” (Bourdieu 1998:281). En tanto que catalizadores de la difusión del arte

82 DeNora irá aún más lejos en la precisión histórica, dando a entender que la importancia de la estructura de patrocinio de la aristocracia en el Imperio de los Habsburgo era todavía crucial a principios del siglo XIX, constituyendo aún el grueso de la financiación de la mayor parte de las obras musicales, y, especialmente, de las más vanguardistas. Aun así, destaca que la propia aparición de nuevos mecenas no pertenecientes a la nobleza, así como el crecimiento de los conciertos públicos o los recitales por suscripción, constituyen un hecho simbólico fundamental que desafía, por vez primera, la hegemonía aristocrática sobre la financiación de los productores (DeNora 1995).

son la piedra angular de la economía de lo artístico e incluso verdaderos traductores entre la lógica del arte y la lógica del mercado. Como refleja Bourdieu, cuya experiencia propia como editor le hizo entender la relevancia de la confluencia de la producción intelectual y de su base material de difusión, el “empresario cultural” encarna la imbricación de los dos *nomos*, el económico y el artístico:

“Los grandes empresarios económico-culturales son personajes dobles que consiguen reunir cosas que están socialmente constituidas como incompatibles. El editor debe ser sórdido como un banquero y al mismo tiempo debe estar dispuesto a arriesgar dinero en un autor que le gusta” (Bourdieu 2001b:18).

Aunar la “sensibilidad” artística y el “cálculo egoísta” de la economía es la difícil tarea del empresario cultural. Aún siendo una pieza clave, esta figura intermedia nunca deja de ser un rol concebido socialmente como “*raro*” por ambos espacios —artístico y económico—, pues, como apunta Bourdieu, “*las dimensiones que lo componen están socialmente constituidas como incompatibles*”. Pero conciliar los *nomos* de los dos campos es mucho más que conciliar contradicciones, es, ante todo, “*una empresa considerable, que presupone información y medios materiales*” (Bourdieu 1998:281), en otras palabras, requiere la inversión de recursos físicos y el despliegue de recursos —capitales— simbólicos específicos.

Mediar entre el campo económico —regido por nociones como la viabilidad, rentabilidad o innovación económica— y el artista —sumido en los principios del arte por el arte y la innovación estética— es, para Bourdieu, mediar entre dos lógicas enfrentadas; articular dos universos que están condenados a tener que entenderse para hacer posible la producción/distribución, pero que raramente hablan el mismo idioma. El problema que entraña el periodo de transición del mecenazgo a los mercados, es que este papel crucial de mediación también se encuentra en periodo de reestructuración. El declive paulatino del mecenazgo aristocrático —vanguardista pero con un decreciente poder adquisitivo— deja a los productores a expensas del surgimiento de un nuevo tipo de guía o mediación que ponga en contacto al compositor con su público. Pero, como decíamos, la figura del intermediario del campo musical todavía está en desarrollo, y tiene que ir configurándose precisamente durante este periodo de la mano del creciente público burgués y el consiguiente desarrollo de los mercados.

Mientras el espacio social de la música de principios del siglo XIX se rearticula, y tanto la base

material como el papel de los nuevos intermediarios —antes mecenas y ahora, cada vez más, empresarios— se va consolidando, surge una curiosa figura respecto a la que Bourdieu nos trata de advertir en su breve abordaje del campo musical del momento. Es precisamente en este periodo de transición de las bases económicas y sociales de la música, cuando algunos productores, comienzan a asumir por sí mismos —a falta de una estructura consolidada que lo asuma— el rol de la intermediación entre el campo artístico y el económico. En el proceso de reestructuración del mundo de la música, surge el **músico-empresario** que Bourdieu nos presenta en su *Impromptu* a través de la figura de Beethoven⁸³. Ante la reestructuración del campo este nuevo tipo de agente se caracteriza por hacer de la **resiliencia** su principal virtud. Respecto a etapas previas, donde los compositores rechazaban frontalmente mezclar los *nomos* de lo económico y de lo artístico⁸⁴ —quedando a expensas de la “buena fe” de sus nobles patronos—, el clasicismo nos muestra cómo algo empieza a cambiar en el *habitus* de algunos productores. Se trata de una progresiva adaptación práctica —y por tanto no necesariamente cínica— de esos agentes a la lógica dual del campo en transición, a través de la cual van logrando articular la innovación artística con la innovación económica:

“Beethoven pudo ser un gran innovador musical porque fue un gran empresario económico innovando a la vez sobre el plano musical y sobre el plano económico, Beethoven emprende todas las posibilidades económicas que los dos estados del sistema le ofrecen, y los pone al servicio de sus fines artísticos. Siendo la empresa de producción cultural esencialmente doble, la innovación cultural no es posible más que al precio de una innovación económica” (Bourdieu 2001b:16).

83 De algún modo se trata de repertorios de acción que encontramos ya en algunos de sus antecesores. Es, por ejemplo, el caso de Mozart y sus primeros conciertos por suscripción organizados en 1784. Aunque la volubilidad del mercado y ciertos fracasos en sus posteriores intentos de experiencias de suscripción acabaron arrojando al desamparado Mozart de nuevo a los brazos de un aristócrata, el refinado y vanguardista Baron Gottfried Van Swieten, apartándolo de esos primeros “experimentos” con el incipiente mercado musical hasta la práctica finalización de su corta carrera (DeNora 1995:11). A través de la extensión de la práctica del concierto por suscripción a finales del siglo XVIII, se comienza a hacer visible la necesidad del artista de bascular entre las dos realidades económicas. Aunque, será en la figura de Beethoven donde la adaptación a esta era de transición y coexistencia de doble lógica se hará carne de forma sistemática, incorporada y “total”. El caso de Mozart, sin embargo, ha fascinado a la literatura sociológica hasta el punto de que Norbert Elias (1991) llegó a plantearlo como surgimiento de la figura histórica del «artista libre», símbolo del tránsito de un «arte artesanal» a un «arte artístico». Mozart era el artista que encarnaba esta transición, pero que vivió en un momento previo a la propia transición de su espacio social. Un artista que se comportaba como un “genio” antes del nacimiento de la propia figura del “genio” y cuyo drama vital e incompreensión social achaca Elias a esa condición de ser un “artista libre” previo al surgimiento de un “campo musical libre”.

84 El imaginario del pasado institucionalizado a través del sistema escolar, al que Bourdieu llama, no sin cierta ironía, “hagiografía” de la música, tiende a rechazar la vinculación de ambos *nomos* —el del campo artístico y el del campo económico—, como “*algo vergonzoso*” (Bourdieu 2001b:16–17).

La adaptación a una situación de transición pasa por la asunción práctica de nuevos repertorios de acción —modificación práctica del *habitus* propiciada por un nuevo “espacio de posibles”— que permita la articulación de las dos lógicas. Pero en los momentos históricos de cambio de modelo, esta adaptación práctica suele ser sancionada por el campo existente como una suerte de traición al *nomos* del propio campo. La figura de Beethoven, irrefutablemente consagrada como parte de la “alta cultura” contemporánea, le permite a Bourdieu huir de la complicidad con el estigma con el que el campo condenaba —y, en cierto modo, sigue tendiendo a condenar— la articulación de posibilidades pertenecientes a los dos modelos como “toma de posición” que constituye, *per se*, una traición a los principios del espacio de producción. Pero haciendo honor a su visión práctica de la acción que reflejaba en su Teoría de la Práctica, la articulación de diferentes *nomos*, no tiene por qué conllevar un posicionamiento cínico, sino una adaptación práctica a las nuevas circunstancias sociales y materiales:

“Sin tener necesidad de jugar cínicamente sobre los dos tableros, Beethoven pudo acumular los beneficios agregados a los dos universos, los del salón y los del concierto, los del maestro de capilla o los de músico de la Corte mantenido, componiendo él mismo sus propios fragmentos para un público asiduo adquirido por anticipado, y los de compositor viviendo de su escritura, los de un sistema fundado sobre el mecenazgo y la pensión y los de un sistema nuevo fundado en parte sobre el mercado de partituras y asientos de concierto” (Bourdieu 2001b:17).

A su vez, la figura de Beethoven nos muestra las sinergias que posibilitan la articulación de los nuevos repertorios de acción del músico-empresario. Es capaz de pivotar prácticamente entre el mecenazgo y el mercado, y así lograr garantizarse su independencia artística y la simultánea producción de sus obras más vanguardistas. Un buen ejemplo lo constituye su proyecto de la “*Misa en Re*” [*Missa Solemnis*] que originalmente planteó como un proyecto de mercado y que, ante la aparición de ciertos problemas de viabilidad, terminó siendo financiada por la suscripción de aristócratas de gusto más vanguardista (Bourdieu 2001b:17).

Pero más allá de su habilidad para pivotar entre esos dos mundos, es destacable cómo Beethoven consiguió articular sus avances en los distintos e incipientes mercados musicales de la época —mercado editorial de partituras, mercado de conciertos públicos, mercado de obras por suscripción, etc.— para

ponerlos al servicio de su proyecto creativo personal. Tal y como expone Bourdieu:

“Se puede observar cómo la música fácil le reporta derechos de autor, pero también la notoriedad, así como pedidos de obras provenientes de mecenas. La partitura procura beneficios que no se reducen a los productos de la venta: da peso en la negociación con los editores y asegura una forma de publicidad” (Bourdieu 2001b:17).

Fuera o no parte de un proyecto premeditado, lo cierto es que la figura de Beethoven —en representación de otros muchos que más tarde seguirían su estela de artista-empresario, como el tan denostado por Adorno, Igor Stravinsky— logró crear interesantes sinergias entre los diferentes mercados musicales que, además de a su sustento, contribuyeron a ratificar su figura de “genio creador”, que ya en vida fue firmemente consolidada y globalmente reconocida dentro y fuera del campo musical⁸⁵.

En conclusión, esta etapa de transición que Bourdieu analizó en su *Impromptu*, nos permite entender mejor los cambios que azotaron al campo musical de finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero también nos aporta pautas muy sugerentes para el abordaje de otras “crisis profundas” que ha sufrido el campo musical a lo largo de su historia derivadas de cambios en su base material y social, en tanto en que en ellos se observan ciertas pautas estructurales comunes. Nos aporta patrones de análisis para entender los momentos de transición en los que el campo se reestructura sin la necesidad de recurrir de forma sistemática a ciertas letanías teóricas tendentes a encontrar una “revolución” tras cada mutación sustancial de lo técnico; y que tan frecuentemente ocultan, tras el halo de un cambio abrupto y radical, la realidad de rearticulaciones bastante más complejas, poliédricas y dilatadas en el tiempo, así como ciertas continuidades en las relaciones de poder.

85 Asistimos, en los tiempos de Beethoven, a la versión específica del campo musical de ese proceso histórico al que Bourdieu se refiere como la “*invención del intelectual*” (Bourdieu 1998:215–220) o al que alguien del mundo de los estudios culturales, como Tia DeNora, conceptualizó como “*la construcción del genio*” (DeNora 1995) y que hace referencia a la construcción de las narrativas sobre el talento musical en la Viena de principios del siglo XIX y su importante legado a nuestro imaginario presente del mundo de la música y de la noción del “genio creador”.

5.4 . *Varias revisiones y algunas apuestas teóricas*

Hasta el momento hemos revisado la Teoría de la Práctica atendiendo a la pluralidad y profundidad de sus conceptos así como a su articulación relacional; nos hemos acercado a la noción de campo a través de los abordajes que Bourdieu realizó respecto al campo artístico; y hemos recopilado algunas de las notas y digresiones reflexivas en las que el sociólogo francés tomó directamente en consideración a la música —su naturaleza, sus efectos de distinción, su producción y su consumo— como objeto de reflexión sociológica.

A continuación procederemos a emprender la revisión de algunas de las nociones clave de la teoría de campos que parecen requerir una cierta actualización a fin de ser útiles al propósito de entender el espacio social de la música en la actualidad digital que constituye el marco o contexto de nuestro objeto de estudio. Sirva, pues, el contenido de los siguientes epígrafes a modo de revisión crítica de lo expuesto hasta ahora respecto a la teoría de Bourdieu, así como intento de retomar ciertas líneas sugerentes de su teoría, matizando algunas de sus ideas y nociones allá donde la lógica práctica del campo analizado requiera cierta innovación teórica, ya sea esta derivada de las particularidades del campo musical respecto al resto del campo artístico, o de las condiciones del nuevo espacio de posibles que brinda la nueva realidad sociotécnica en que éste se ve envuelto en la era digital.

En primer lugar hablaremos sobre el “principio de autonomía”, revisaremos sus múltiples facetas y la problemática subyacente al que, sin duda, fue un concepto clave en la teoría de campos; en segundo lugar, comentaremos ciertos vacíos o ausencias en el análisis de Bourdieu al respecto del papel de lo tecnológico en la configuración del campo; en tercer lugar, trataremos de plantear la necesidad de apostar por una noción de campo más inclusiva que dé cuenta de la verdadera extensión de las estructuras de producción, más allá de la mera producción profesional de la cultura, sentando las bases de la dirección que tomará nuestro análisis en el siguiente capítulo cuando incorporemos a esta tesis las principales aportaciones de los estudios culturales; por último, trataremos conceptualizar un capital específico musical y formular sus posibles particularidades, a fin de desarrollar una herramienta teórica

que será fundamental para el diseño futuro de nuestra muestra.

5.4.1 . La indeterminación del principio de autonomía

Si lo relacional era la piedra clave de la Teoría de la Práctica, la noción de “principio de autonomía” es el verdadero pilar del abordaje que Bourdieu hace de los espacios sociales de producción cultural en términos de su “teoría de campos”. Es por ello que consideramos que, antes de asumirlo como herramienta, es necesario realizar una revisión crítica del término en sus múltiples dimensiones.

El reparo más destacable que nos puede surgir respecto al “principio de autonomía”, tal y como es planteado por Bourdieu, es su profunda ambigüedad, que puede recordarnos a la de otras nociones analizadas en el transcurso de esta tesis como es el caso del “aura” de Benjamin. En los usos que hace de esta noción, podemos distinguir múltiples dimensiones claramente diferenciadas y ciertamente difíciles de articular de forma coherente en un solo concepto. Como detallaremos a continuación, a lo largo de los abordajes del campo de producción cultural el “principio de autonomía” es entendido simultáneamente como condición/motor del surgimiento del campo de producción cultural, como fundamento de su *nomos*, como su *telos* y como *ethos* de sus miembros.

i) En primer lugar, el principio de autonomía es presentado como **condición** *sine qua non*, es decir, como condición de posibilidad del surgimiento del propio campo en tanto que entidad social. En esa dirección apuntaba Bourdieu cuando afirmaba que el uso de la noción de “campo”,

“sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la autonomización metodológica que practica el método estructural al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes” (Bourdieu 2002:10).

Sin la existencia —y asunción colectiva— de esta autonomía relativa, el campo no puede siquiera ser tomado en consideración como tal. En esta dimensión del concepto, el principio de autonomía asume

el papel de característica definitoria del campo que lo convierte en un microcosmos diferenciado del resto del cosmos social, esto es, lo dota de entidad. De hecho, el propio Bourdieu entiende que, sin dicho principio, ni siquiera podríamos estar hablando de un “campo” intelectual o artístico. No consideraba, por ende, que los espacios de producción cultural previos al surgimiento de este principio colectivo tuvieran categoría de “campo”. Ahondando en esa misma idea, el “principio de autonomía” no sólo es representado como condición necesaria de la estructura de campo, sino que en ocasiones llega a ser entendido como motor original del mismo, esto es, a una suerte de fuerza social que inaugura su desarrollo, que inicia el “movimiento” de esta entidad social:

“Dominada durante toda la edad clásica, por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales” (Bourdieu 2002:10).

Es, por tanto, el propio inicio del proceso emancipatorio lo que da origen al campo y permite su transición de un estado de “*subordinación estructural*” (Bourdieu 1998:86) al de un posicionamiento propio en el cosmos social. El principio de autonomía es, por tanto, la condición de posibilidad de la “emergencia” o “génesis” del campo.

ii) La segunda dimensión del concepto, es la que tiene que ver con la identidad y funcionamiento propios del campo. El principio de autonomía es identificado con el *nomos*, dicho de otro modo, es entendido como fundamento de la lógica propia del campo artístico que rige el funcionamiento del espacio de producción. La autonomía es presentada como una suerte de identidad del campo que Bourdieu tiende a identificar con la *bohème* como “*modo de vida*” [“*art de vivre*”] (Bourdieu 1998:95). Aunque el principio de autonomía deriva, en primera instancia, de un *nomos* negativo que se genera por oposición al poder y la injerencia foránea —externa al campo—, con el tiempo se irá convirtiendo en un *nomos* propositivo con sus propias normas positivas e instituciones, y asumirá los principios de *l'art pour l'art* como filosofía propia. “El arte debe ser juzgado en sus propios términos” sería una posible máxima de esta suerte de ontología propia del campo fundada en la idea de una estética “pura” que

rechaza tanto los principios del mercado —rentabilidad—, como la legitimidad de criterios tanto de la burocracia estatal, e incluso del “público”, en tanto que instituciones de sanción última del arte. Es, por consiguiente, el proceso de autonomización del campo —y los principios que este persigue—, el que permite la generación de un *nomos* positivo que vertebre el campo, su identidad y su funcionamiento.

iii) En tercer lugar, podemos decir que tiende a presentarse la autonomía como **telos** del campo, esto es, como el fin mismo de su existencia; su horizonte y su “deber ser” (proyecto teleológico). Esta dimensión configura su identidad colectiva e influye en las identidades de sus agentes miembros como proyecto de emancipación colectiva, es decir, como futurible. Lo que se entiende aquí por principio de autonomía es la reafirmación de la libertad del campo —en términos de poder— respecto al resto de la sociedad, todo ello vivido en tanto que horizonte compartido por los miembros del propio campo.

Esta dimensión del concepto no sería problemática si se entendiera como “creencia colectiva”, esto es, como aquella base asumida por los miembros del campo —en términos simbólicos— que funciona a modo de constructo social e ideal colectivo. El problema principal es que, en alguna ocasión, Bourdieu parece asumir un lenguaje cómplice con esta visión o proyecto reflejo del propio campo. Podría ilustrarse este hecho acudiendo al *Post scriptum* de “Las Reglas del Arte” titulado “Por un corporativismo de lo universal” (Bourdieu 1998:543–558), donde Bourdieu entremezcla su faceta de intelectual comprometido, con su papel de sociólogo analista de los espacios de producción cultural. Habla de las “amenazas” que se ciernen sobre la autonomía del campo y exhorta a los productores culturales a la movilización y a la defensa del campo y sus principios; incluso llega a proponer la formación de una suerte de “*Internacional de los intelectuales*” que defienda “*la propiedad de los productores culturales sobre sus instrumentos de producción y circulación*” (Bourdieu 1998:553). Como miembro del campo intelectual y siguiendo con su declarada intención de “objetivar a los intelectuales”, resulta ciertamente coherente con sus planteamientos asumir que la “tomas de posición” no son algo que termina en la producción artística, sino que son también una realidad que el analista académico debe aplicarse a sí mismo, en tanto que agente objetivador. Renunciar a tomar partido alguno respecto a cuestiones como

la de la autonomía de lo intelectual devendría *de facto* en una “toma de posición”, pues la omisión y el silencio constituyen también una forma de ser *en* el campo.

El problema no es, por tanto, la propuesta de defensa de una supuesta autonomía del campo de producción cultural, sino algunos de los implícitos que se derivan de la forma de proceder de su “apología autonómica”. La construcción teórica de términos como la “autonomía” ha procedido desde la externalidad —“ojo de halcón”— y visión de conjunto —relacional— del analista y se contemplan como elementos en disputa tanto dentro del propio campo como en las pugnas que este mantiene contra la externalidad del mismo. La toma de partido de Bourdieu que lee el conflicto en términos de “amenaza” apelando a la “necesidad urgente” de una movilización, no solo asume como propios el rol y los intereses del ente social al que está analizando —campo artístico—, sino que cae en la tentación de plantear el proceso de autonomización como una suerte de “teleología sin sujeto” o incluso como causa final aristotélica del campo; consagrar como verdad objetiva la creencia del campo.

Es necesario tener especial cuidado con asumir el *telos* de un espacio social como “verdadero”. Su dimensión de verdad es en realidad una representación posible y no está exenta de controversias. La apelación de Bourdieu al “*corporativismo*”, aunque sea planteado en términos de “universalidad” —a nuestro juicio capciosamente, pues no apela al Universal sino a la universalidad limitada del espacio de producción cultural y, en particular a sus miembros profesionales— es una toma de posición que se alinea con el *nomos* del campo y que asume —y cae en el riesgo de esencializar— su *telos*⁸⁶. En su soflama, que parece recurrir a la misma terminología aristotélica que ahora nosotros estamos utilizando

86 En principio, podría tratarse de una toma de posición parecida a la que asumiera el marxismo ortodoxo respecto a la cuestión de la “conciencia de clase”. Adoptando el monopolio de juicio sobre los términos de esa conciencia, esto es, asumiendo que el interés colectivo de una clase es objetivo y no un constructo más o menos disputado —o al menos sujeto a las mismas instancias de conflicto que vertebran, para el marxismo, el devenir de lo social—, muchos se arrogaron la capacidad de discernir entre una “verdadera” y una “falsa” conciencia de clase. Así mismo parece que se asume acríticamente que todos los individuos que pertenecen objetivamente una clase social, deberían desear “naturalmente” y trabajar por el *telos* revolucionario. Del mismo modos —y tal y como se destila del *post scriptum* de Las Reglas del Arte y su propuesta de crear una “Internacional de los intelectuales”—, podría parecer que Bourdieu asume el *telos* del campo intelectual, como un fin de emancipación colectiva objetivamente alineado con los intereses del Arte —en mayúsculas—, que juzga a todo seguidor de los principios a los que llama “heterónomos” como juzgaba el marxismo ortodoxo a todo obrero que no se alinea con el *telos* objetivo del proletariado: como un individuo con “falsa conciencia”. Sin embargo, y como es común en la extensa obra de Bourdieu, existen referencias explícitas del propio autor que van justamente en el sentido contrario, en las que se pone en duda la posibilidad de la existencia de un “interés objetivo”, la noción de “falsa conciencia” o la propia “conciencia de clase imputada” expresada por Lukács (ver, por ejemplo, Bourdieu 1999:169–214).

para juzgarle, llega a exponer con claridad meridiana la asunción acrítica del principio de autonomía como “deber ser” del campo intelectual: “*No es la virtud la que puede fundar un orden intelectual libre; es un orden intelectual libre el que puede fundar la virtud intelectual*” (Bourdieu 1998:557).

Jugar a asumir el proyecto teleológico del campo, que el propio campo maneja como proyecto reflejo —imagen proyectada de sí— es peliagudo en tanto que otorga el monopolio de la construcción de lo legítimo sobre el arte al propio campo artístico. Y recordemos que el campo artístico es —como ya hemos dicho— una realidad social acotada a la producción y, más concretamente, a la producción profesional. Al aceptar como objetiva la visión del deber ser del arte que construye el colectivo de “artistas profesionales”, se está relegando cualquier posible construcción alternativa, cualquier discurso posible sobre el arte y su “deber ser” —discursos normativos alternativos— a un segundo plano. ¿Reside el verdadero interés del Arte en la emancipación de los artistas respecto a la política y la economía, o es esta otra construcción que aboga por el refuerzo de una producción artística centrada en la élite intelectual como aquella que se ha apropiado del monopolio de la producción legítima del arte? De existir, el *telos* de un campo es social, no se crea —ni se recrea— fuera del conflicto, y como veremos más adelante, es posible que los marginados de este proyecto teleológico del campo artístico —desde los *amateurs* hasta el propio público— tengan unos intereses algo distintos a los de los productores profesionales —erigidos por el propio Bourdieu, aunque a su vez estén jerarquizados, en élite del arte—, y que estos sean, al menos, tan legítimos como los de miembros “de pleno derecho” del campo. En resumidas cuentas, podemos concluir que asumir el *telos* del campo, como parece que en ocasiones hace Bourdieu, menosprecia proyectos alternativos de *telos*⁸⁷ que serán clave para entender los cambios actuales tanto en el mundo de la música digital como en gran parte del resto de las artes.

iv) En cuarto y último lugar, el principio de autonomía es presentado como una suerte de rasgo estructurante que subyace en el seno del *habitus* del artista, aquello a lo que Bourdieu suele referirse como *ethos*. Se trata, pues, de una posición existencial incorporada o actitud vital frente a cualquier

87 Volveremos más adelante sobre distintas posibilidades de objetivación del espacio social del arte y distintos proyectos normativos del mismo al analizar, por ejemplo, la obra de Howard Becker.

tipo de autoridad social. En esta acepción, la emancipación puede ser entendida, no —o no sólo— como un proceso que descansa en el colectivo —campo de producción artística—, sino, en última instancia, en el individuo (en sus disposiciones incorporadas). Se hace extensible entonces el supuesto *nomos* de la independencia del arte como “campo” a la independencia del artista —individuo creativo y creador— respecto al resto del cosmos social —incluyendo al propio campo de producción y sus instituciones—. Apelando a la conocida noción durkheimiana, Bourdieu llega a afirmar que:

*“el proceso que conduce a la constitución de un campo es un proceso de **institucionalización de la anomia** al término del cual nadie puede erigirse en maestro y poseedor absoluto del *nomos*, del principio de visión y de división legítimo”* (Bourdieu 1998:222).

Dicho de otro modo, esta “*revolución simbólica*” del espacio de producción del arte que supuso el surgimiento del campo y su *nomos* autonomista, “*abolió la posibilidad misma de referencia a una autoridad última, a un tribunal de última instancia, capaz de dirimir todos los litigios en materia de arte*” (Bourdieu 1998:222). Entiende, por tanto, Bourdieu que este “autonomismo” radical, en tanto que rasgo del *habitus* de los artistas, es una extensión maximalista del “principio de autonomía” que —como expresaba respecto a la génesis del campo— surgió, en origen, como proyecto de emancipación colectiva.

Pero, a todas luces, la idea de que el *habitus* artístico extiende al particular lo que el principio de la emancipación colectiva ejercía en lo general —a nivel de campo— es una derivación discutible y sobre la que no existe prueba empírica. Incluso aceptando que ese “autonomismo” que Bourdieu destaca como parte del *habitus* del artista sea una realidad —aunque, en todo caso, se trataría de una realidad parcial y sometida a disputa dentro del propio campo—, quedaría indagar sobre las razones profundas que generan esa disposición. Solucionar de un plumazo la cuestión apelando a una supuesta extensión de lo general observado —autonomía del campo— a lo particular —autonomía del individuo creador— y establecer de ese modo una vinculación analógica que ponga en relación a ambos fenómenos, no hace honor a la complejidad y recurrencia a la concomitancia relacional del pensamiento bourdiano. Además, existen otros espacios sociales donde este “principio general de autonomía” aplicado a la colectividad no se ha traducido en una *dispositio* particular de los agentes a enfrentar la legitimidad de las

instituciones del propio campo —véase, por ejemplo el campo burocrático o el campo sindical, como ejemplos no incluibles en el campo intelectual—, por lo que no parece una implicación necesaria sino una particularidad de la intelectualidad que puede tener más que ver con el surgimiento del individualismo como idea política, con la propia naturaleza del proceso creativo —donde la cooperación productiva es menos visible que en otras tareas que han sufrido la plena división del trabajo social—, o con el propio proceso que tuvo lugar en el campo artístico en su etapa de consolidación y al que DeNora se refería como la “*construcción del genio*” (DeNora 1995). En todo caso, el “principio de autonomía” ya sea en su acepción colectiva o individual no es algo inmanente al propio campo⁸⁸, sino el fruto de una realidad histórica en disputa y que ha sufrido —y sufrirá— múltiples vaivenes en la historia del campo intelectual.

Por otra parte, concebir simultáneamente el principio de autonomía como condición, *nomos*, *telos* del campo y *ethos* de sus miembros, presenta serios riesgos de arrastrarnos a una suerte de razonamiento circular que dé cuenta del nacimiento y desarrollo del campo como si se tratara de un organismo social *autopoietico* que surge *para* y *por efecto* de su propia autonomía.

Aunque en la noción bourdiana de autonomía se percibe, efectivamente, una cierta confusión entre *explanandum* y *explanans*, hay que señalar que el mismo Bourdieu hizo especial hincapié en presentar el campo como entidad semiautónoma, esto es, poseedora de una autonomía siempre relativa, por lo que una posible deriva autopoietica quedaría, de inicio, desechada. A su vez, consideramos de mucho más interés los intentos de Bourdieu de dar cuenta de las condiciones de posibilidad —sociales y materiales— que dieron lugar al surgimiento de la estructura compleja a la que denomina campo, como es el caso de lo detallado en el *Impromptu* acerca del incremento del número de músicos disponibles, o las explicaciones formuladas en “Las Reglas del Arte” sobre el incremento de licenciados universitarios en carreras humanistas y la emigración masiva de los mismos al París de finales del XIX.

En resumidas cuentas, podemos convenir que muchas de estas dimensiones que Bourdieu engloba

88 Bourdieu llegó a referirse a la génesis del campo, a esa “*fase de constitución*”, como aquel periodo en que “*los principios de autonomía se convertirán en mecanismos objetivos inmanentes a la lógica del campo*” (Bourdieu 1998:192).

bajo el manto del “principio de autonomía” son radicalmente distintas entre sí, y se producen entre ellas múltiples incongruencias teóricas. Tratándose de uno de los grandes pilares conceptuales del análisis del campo del arte que hizo el autor francés, no podemos sino preguntarnos si la noción de autonomía —al menos tal y como la está manejando Bourdieu— no viene a enmarañar aún más la realidad de la que pretende dar cuenta. La ambigüedad del término y sus contradicciones internas no son más que el reflejo de que, en realidad —y tal y como hemos argumentado en la enumeración de sus dimensiones —, se pretende dar cuenta de conceptos muy diferentes acudiendo a un mismo término fetiche que los englobe a todos.

Aunque quizás lo más conveniente fuera segmentar sus dimensiones en términos teóricos distintos y acabar así con el problema de ambigüedad, en la presente tesis —y por la constricción obvia que supone un espacio limitado—, nos conformaremos con haber expuesto y analizado críticamente cada una de las distintas dimensiones de este “principio de autonomía” del campo, asumiendo —en adelante — el compromiso de precisar, a cuál de las múltiples acepciones de lo autónómico nos estamos refiriendo en cada caso. Por otra parte, sirva esta exposición para evitar que el propio término “autonomía” —aplicado al mundo de la producción cultural— caiga en la tradicional fetichización que han sufrido, en otros dominios, términos como “libertad” o “democracia”, resultado del uso indiscriminado de estas palabras para referirse a realidades radicalmente distintas e incluso, a menudo, frontalmente opuestas.

Para terminar, es necesario recordar —y hacer especial hincapié en— que sea cual sea la acepción de principio de autonomía que estemos utilizando en cada caso, deberá ser entendida como *illusio*, esto es, como parte del juego social que constituye el campo. No olvidemos que la pugna que se lleva a cabo en el campo es una pugna por las definiciones de lo legítimo y por tanto la propia idea de autonomía —fundada en un principio relacional— es algo que está en juego *en* el campo.

“Las luchas por el monopolio de la definición del mundo de producción cultural legítimo contribuyen a reproducir continuamente la creencia en el juego, el interés por el juego y los “en juegos” [*enjeux*], la *illusio*, de las que ellas son también producto” (Bourdieu 1998:373).

En tanto que realidad en pugna, la propia autonomización es fruto de la creencia y a la vez es generadora de creencia —estructurante y estructurada—. En su faceta más simbólica y relacional, todas las dimensiones de la autonomía confluyen en la creencia social en su importancia —al modo en que el capital simbólico se traducía en poder social— convirtiéndose en la agenda que vertebra el campo ya sea en la convergencia interna o en el conflicto—. La cuestión de la autonomía es para Bourdieu, y en eso he de coincidir plenamente con su criterio, el eje que vertebra el devenir del campo intelectual y sus campos contenidos —artístico, musical, etc.— fijando su entidad, su horizonte, marcando en buena medida sus “en juegos” [*enjeux*] y marcando unos criterios generales de posicionamiento del campo y su miembros en el cosmos social que siguen visibles en nuestro días⁸⁹.

5.4.2 . Lo tecnológico como laguna del campo

La particular forma en que Bourdieu concebía el cambio social en el campo artístico destacaba el papel del conflicto interno como principal vertebrador de la evolución del espacio de producción. Las tres etapas o “estados del campo” que plantea en “Las Reglas del Arte” son fruto de esta línea de análisis. La noción de vanguardia y la lucha constante entre “tenientes” y “pretendientes” era para Bourdieu, el motor que convertía al campo —espacio social de relativa autonomía— en una entidad social dinámica. A su vez, y con el fin de que el “principio de autonomía” no suponga la representación del campo como un ente aislado del resto de la sociedad, utiliza la idea de “refracción” —de la que ya hemos hablado anteriormente— para explicar la existencia de ciertas correspondencias, siempre matizadas por la estructura mediadora del campo, entre los conflictos internos y los externos —de lo que es fruto la división anteriormente expuesta entre los dos subcampos de producción: gran producción y producción restringida—.

⁸⁹ Sin duda, la cuestión de la "autonomía del campo" que tanto trató Bourdieu al tratar de "objetivar a los intelectuales" se encuentra en la base de la explicación de los múltiples ejercicios de posicionamiento colectivo de la intelectualidad de nuestro país, cuyos ejemplos van desde el "No a la Guerra" en que los intelectuales españoles abanderaron el posicionamiento político contra el último Gobierno Aznar, o en las manifestaciones políticas que ya se han convertido en seña de identidad de las galas de los Premios Goya. Aunque podría tratar de vincular estos ejemplos a la realidad específica de la intelectualidad española, no hay más que visionar una gala de los Oscars para percatarse de que se trata de una cuestión global que tiende a unir al mundo del arte más allá de las fronteras nacionales.

Podemos decir, sin lugar a dudas, que Bourdieu, aunque crítico con los estructuralistas y con la propia teoría crítica que había abordado la cultura desde la sociología —cuyo máximo exponente había sido la sociología cultural de la Escuela de Frankfurt— se erige, en su estudio del campo intelectual y artístico, como un verdadero heredero de la teoría del conflicto. Sin embargo, la variación respecto a sus predecesores que introduce Bourdieu es que el conflicto interno del campo no será entendido como mero reflejo del conflicto económico que —para el marxismo— vertebraba la sociedad, sino como una dinámica de luchas con entidad propia. La óptica de Bourdieu viene a aportar la contraparte del análisis frankfurtiano, la que dota al espacio de producción cultural de una relativa autonomía y entiende su juego de poder según otras reglas, las de una lógica particular que centra el conflicto en una lucha simbólica planteada en términos *nómicos* y autorreferenciales —autonomía versus heteronomía—.

El problema fundamental, que es muy común en la evolución de los abordajes de lo social, es esa suerte de deriva pendular de los enfoques que los grandes paradigmas teóricos de las ciencias sociales aún no han logrado sacudirse del todo. A pesar de que Bourdieu hizo ciertos esfuerzos por plantear su Teoría de la Práctica como una suerte de sincretismo práctico de elementos “objetivistas” y “subjetivistas” (Bourdieu 2008d), no parece ser esta la dirección general de la mayor parte de sus abordajes de los campos culturales, donde la importancia de lo simbólico copa la práctica totalidad del análisis. La deriva es tan conocida como recurrente: aparece una corriente que hace especial hincapié en una dimensión de lo social y luego es seguida por una contracorriente que critica esa visión y trata de poner énfasis en los elementos que los anteriores enfoques minusvaloraron. El riesgo evidente es que se cometa el error a la inversa. Si el enfoque de Benjamin, así como el de Adorno y Horkheimer en la “Dialéctica del Iluminismo”, corría el riesgo de supeditar todo cambio social en el campo de producción cultural a los cambios en la dimensión material de la sociedad⁹⁰, el análisis de Bourdieu, al tratar de corregir esa tendencia, cae, sin quererlo, en la omisión de la infraestructura. Nos referimos, concretamente, a esa “cultura material” de la sociedad de la que hablaba Castells al referirse al

⁹⁰ Recordemos que, a ojos de Benjamin, la revolución de la reproducibilidad mecánica era entendida como la transposición —tardía— a la superestructura de la mutación sufrida por la estructura económica años antes —Revolución Industrial y triunfo del capitalismo—.

surgimiento de la sociedad red⁹¹, y no sólo a las estructuras de mercado y demás instancias económicas, sino también a la tecnología y sus distintos modos de apropiación y uso social, esto es, a la “técnica” que ya esbozaba el último Adorno como *tertium comparationis* que mediaba entre lo tecnológico y lo social.

Desde el momento en que Bourdieu dibuja el campo artístico como un microcosmos autónomo, empieza a construir las explicaciones acerca de su devenir en términos de conflicto interno, aún siendo algunos de los contendientes, en realidad, partidarios de otra lógica o *nomos*. Tanto es así que asume, de forma aproblemática, la terminología de autónomos/heterónomos para designar los principios en liza. La pugna es una lucha emancipatoria del “adentro” contra el “afuera que está adentro” —por tanto de legitimidad asimétrica— o, en muchos casos, directamente interna al enfrentar vanguardias incipientes contra colectivos consagrados (“tenientes” vs. “pretendientes”). Pero todo ello nos lleva a concebir el cambio social del campo como algo que se deriva, en cualquier caso, de luchas estrictamente simbólicas.

Para no cometer el mismo error que achacamos la deriva pendular del avance del pensamiento que muchas veces sufren las ópticas sociológicas y que hemos criticado, no es nuestra intención denostar la importancia de lo simbólico en el campo artístico, como tampoco lo es ignorar la importancia que puedan tener los cambios en la base material de la producción en el devenir del campo. Siguiendo la línea de lo relacional, es necesario aunar el potencial explicativo de ambos elementos sin minusvalorar ninguno de ellos. La construcción de cualquier acercamiento al campo de producción ignorando, ya sea su dimensión material o su dimensión simbólica, será el equivalente a mutilar nuestro abordaje, de partida y sin necesidad.

En la presente tesis trataré, pues, de articular el bagaje del entramado teórico de la crítica más materialista (Adorno and Horkheimer 1998; Benjamin 1989), con el especial hincapié que la teoría de Bourdieu hace de las pugnas por lo simbólico en el campo de producción cultural. Tratar de entender la

91 Exponía Manuel Castells al inicio de su célebre trilogía: “*Mi punto de partida, y no soy el único que lo asume, es que al final del siglo XX, hemos vivido uno de esos raros intervalos de la historia. Un intervalo caracterizado por la transformación de nuestra «cultura material» por obra de un nuevo paradigma tecnológico organizado en torno a las tecnología de la información*” (Castells 2005:59–60). La noción de «cultura material», que Castells toma de Claude Fischer, está vinculada a la noción de tecnología en su vertiente más extensiva, más cercana a la noción de “técnica” manejada por el último Adorno.

trascendencia del juego de poder que se lleva a cabo en los campos “hacia adentro” y “hacia afuera”, sin olvidar el papel trascendente que las distintas mutaciones en la base material del campo han supuesto para el cambio en el seno del mismo. No se trata tan solo de construir una sociología de lo simbólico que tome como objeto el espacio de producción de lo simbólico —como parece tender a hacer Bourdieu—, sino de entender todas las dimensiones —materiales y simbólicas— que influyen en los cambios del espacio social de producción cultural, así como de la interrelación entre ambas.

Nuestro avance toma, de este modo, una línea teórica que nos permitirá armar nuestro enfoque propio aunando algunos de los elementos más interesantes de las distintas teorías y abordajes analizados hasta ahora, incorporando la importancia de elementos materiales y simbólicos, así como de la mediación entre ambos, tal y como desarrollaremos en el siguiente capítulo al sumar al trayecto recorrido las aportaciones de los estudios culturales, en especial, la particular reformulación de la base material de la música que Antoine Hennion realizará apoyándose en ciertos elementos de la Teoría del Actor-Red.

5.4.3 . Por una concepción extensiva del campo

En ciencias sociales existe una crítica recurrente que pende irremediablemente sobre toda aproximación a modo de espada de Damocles. Se trata de la cuestión de la perspectiva o enfoque micro/macro. Con frecuencia se reprocha a ciertos abordajes macro —como es el caso de muchos de los abordajes estructurales que hemos analizado en la primera parte de esta tesis— su desmesurada ambición, mientras que contra los abordajes micro —como es el caso de los estudios culturales cuyos análisis abordaremos en el siguiente capítulo— suele esgrimirse que su minuciosa observación etnográfica de la particularidad no les permite generar un modelo de comprensión global o generar conocimiento general alguno.

La apuesta de Bourdieu se encuentra a caballo entre los dos niveles. Por un lado, no es un enfoque

exactamente micro, aunque en algunos momentos realice estudios de caso como los relativos a Flaubert, Baudelaire, Manet o Beethoven, siempre lo hace como pretexto para enmarcar una realidad más general —la del campo—; por otra parte, su universo de estudio está claramente limitado a ese mismo espacio al que denomina campo y, en cierto modo, a la lógica nacional de su estudio —el campo artístico francés y, especialmente, el campo literario francés—. No se puede reprochar a Bourdieu por haber realizado un abordaje parcial de la cultura al centrarse en los intelectuales, pues, como decíamos al comienzo de este capítulo, siempre fue ese el declarado objeto específico que subyació al proyecto del sociólogo de Béarn. Y es que Bourdieu, a través de su “teoría de campos” no pretendió exactamente dar cuenta de la cultura como objeto, ni siquiera podemos decir que su propósito fuera, *stricto sensu*, el estudio acotado de la producción cultural entendida globalmente. Su verdadero objeto de estudio era aún más específico: el espacio de producción cultural de los artistas profesionales y el de la propia producción de estos agentes en tanto que productores. En otras palabras, el espacio social que Bourdieu denominaba “campo intelectual” relegaba —expresamente— a un segundo plano a muchas de las instituciones a las que un abordaje integral de la producción cultural prestaría una especial atención⁹².

Aún mostrando una encomiable “honradez hermenéutica” en su planteamiento, pues en ningún momento su análisis del mundo cultural tuvo verdaderas pretensiones de transversalidad —como sí lo tuvieron gran parte de los enfoques frankfurtianos—, a la hora de apropiarnos de las herramientas de la teoría de Bourdieu para analizar la realidad que nos concierne, esto es, el espacio social de la música en la era digital, hay ciertos agentes e instituciones cuyo papel trascendental no puede ser, en ningún caso, dejado de lado y debería de ser incorporado a la propia noción de campo o, cuanto menos, a la idea que manejemos de espacio social de producción cultural que ha de servirnos como universo.

Una de esas entidades cuyo papel en la producción cultural habría que introducir en nuestro enfoque —y al que todo parece indicar que Bourdieu no prestó la debida atención—, sería el espacio de producción cultural y artística no profesional, cuya importancia resulta imprescindible en la

⁹² Aunque sí prestó especial atención a aquello que denomina “instituciones de consagración”, como es el caso de la crítica del arte, la prensa o las instituciones académicas, que consideraba piezas cruciales del campo de producción cultural.

comprensión de los cambios que el espacio social de la música está experimentando en la era digital. Lo mismo podríamos decir del público, sistemáticamente relegado al papel secundario de la pasividad en el análisis del campo —como ya lo fuera por parte de los estructuralistas frankfurtianos—, y que, de mano de la visión de los estudios culturales superará su papel de mero receptor para pasar a ser clave en la propia producción —entendida en un sentido amplio—. La parte activa de lo que se suele llamar consumo cultural, es apenas tratada por Bourdieu en digresiones puntuales, como la ya comentada en el epígrafe donde abordamos el caso de “La Distinción”, donde sí se esboza con claridad una cierta noción de apropiación cultural por parte del público. Y es que al ser situado fuera del “campo de producción cultural” el público es alejado de su importante rol en la producción, reproducción y apropiación de la cultura; en su papel performativo del desarrollo de la cultural, en general, y de la música, en nuestro caso particular. En el siguiente capítulo, al incorporar a nuestro armazón teórico las aportaciones de los estudios culturales, trataremos, entre otras cosas, de otorgar —tanto al público como al espacio de producción no profesional— el importante papel que les corresponde en la transición que afecta al mundo de la música.

Por todo ello consideramos imprescindible que, si la noción de “campo artístico” —así como su aplicación más específica de “campo musical”— han de ser útiles para abordar los cambios actuales por los que atraviesa la música, es necesario apostar por una noción extensiva de “campo de producción”, que otorgue su justa importancia a estas instituciones que han sido relegadas en el análisis de la génesis y estructura del campo artístico. Obviamente, al incorporar instituciones antes consideradas como externas, la propia noción de campo sufrirá importantes variaciones que el propio Bourdieu no reconocería en su teoría. Aun así, nuestro afán por utilizar de un modo práctico la Teoría de la Práctica y dar cuenta de una realidad ciertamente distinta a aquella que trató de analizar Bourdieu, creemos más que justificado proponer la utilización de una noción de campo ampliada, que incluya a todas las instituciones que coadyuvan en el proceso de generación de sentido del arte. Se trata de una apuesta por ampliar la propia lógica de lo relacional sin caer en la asimetría —tan presente en los abordajes bourdianos del campo artístico— de situar a los productores profesionales como los portaestandartes

del arte legítimo frente al mercado, sino comprender el complejo entramado de relaciones de poder que hoy se constituyen y se reconfiguran en torno a las mutaciones que el campo experimenta en estos momentos de transición en su base social y material. Deconstruir el campo para volver a ensamblarlo parece la opción más sensata para dar cuenta del campo actual y de la visible reestructuración de su lógica y sus relaciones de poder. Pero retomaremos esta línea más adelante, cuando podamos cotejar la conceptualización particular que Bourdieu hace del espacio de producción cultural —el campo— con otras conceptualizaciones alternativas —como es el caso de la noción de “mundo del arte” de Howard Becker. Quizás de la confrontación de ambos planteamientos podamos extraer una nueva herramienta más compleja y útil para dar cuenta de estos espacios sociales particulares.

5.4.4 . Las particularidades de un «capital musical»

En su obra, Bourdieu no llegó a hablar de “capital musical”, pero siguiendo su lógica de teorización de los capitales —llegó a sugerir la existencia de capitales simbólicos específicos para dar cuenta de campos particulares como es el caso, por ejemplo, del “capital político” en los sistemas comunistas (Bourdieu 1994b:31–35)—, quizás no fuera excesivo plantear aquí la existencia del capital específico de un pretendido campo musical.

Al igual que el capital cultural que Bourdieu identificaba como capital clave de campos como el intelectual o el artístico, el “capital musical” respondería, igual que el capital cultural, a una estructuración basada en los tres estados que planteara Bourdieu (Bourdieu 1979), a saber: incorporado, objetivado e institucionalizado.

- i. Por **incorporado** Bourdieu entiende que está ligado al cuerpo, a las disposiciones corporales y que forma, por tanto, parte del *habitus*. El capital en su forma incorporada se caracteriza por no ser transmisible ni convertible de forma inmediata, por presentar un alto grado de «encubrimiento» y, por tanto, por ser especialmente propenso a funcionar como corresponde al

capital simbólico —desconocido y reconocido—. La práctica de un instrumento y, dentro de ella, la capacidad de improvisación, representaría el mejor ejemplo de capital musical incorporado, aunque también lo serían el reconocimiento de estilos musicales o del sonido de instrumentos así como la familiaridad con los ambientes típicos de los eventos musicales (el “saber estar” en un concierto, dominar los tiempos del aplauso, etc.). En definitiva, la forma incorporada del capital musical abarcaría todas aquellas “competencias” que no requieran la racionalización en su desempeño y que, por tanto, aparenten una “naturalidad” que es, en realidad, fruto de la conjunción de la práctica y el tiempo que cristaliza en aquello a lo que Bourdieu llama las «disposiciones corporales». No es extraño que precisamente el campo musical sea aquel espacio social que presenta mayor cantidad de eufemismos “naturalizantes” a las formas de capital musical incorporado como es el caso del «oído»; del «grano» de la voz (Barthes 1977); o el de aquellas formas específicas de cada género musical que se refieren al “genio innato” como el «duende», el «blues», el «swing», el «flow», etc. y que, en realidad, no hacen más que esencializar y abstraer del contexto social —así como del decisivo ambiente de socialización primaria— lo que supone una apropiada asimilación de disposiciones corporales específicas.

- ii. El capital en su estado **objetivado** se fundamenta en las formas materiales de la cultura que pueden ser efectivamente transmitidas —como una colección de discos o la tenencia de un instrumento—. Sin embargo, la posesión de este capital en forma objetivada no implica necesariamente su incorporación, que requiere, en cualquier caso, de la mediación de tiempo y dedicación. No es lo mismo tener un piano en casa que saber tocar el piano, aunque el hecho de tener en casa el instrumento es, en sí, un capital, y aumenta sensiblemente la probabilidad de aprenderlo frente al que no lo posee (además de constituir un visible elemento de distinción). Lo mismo sucede con una colección de discos heredada o una biblioteca familiar. Crecer en un ambiente repleto de bienes culturales tiene efectos decisivos en el *habitus*, como el «efecto de familiarización», además de facilitar, por razones obvias, el acceso y, a través de él, la

incorporación.

- iii. El estado **institucionalizado** del capital suele identificarse con los títulos escolares. En el caso de la música, su manifestación más obvia son los títulos impartidos por los conservatorios que funcionan internacionalmente a modo de “patente de competencia cultural” como lo suele hacer el título universitario. Supone la objetivación —conversión en objeto— y reconocimiento de un tiempo y dedicación determinados, así como de la superación de ciertas barreras de criba. Sin embargo, en el caso de la música, este capital institucionalizado ejerce un papel muy distinto según el subcampo en el que trate de hacerse valer. Mientras que en la música académica es considerado un requisito casi imprescindible para la participación legítima en el campo, en cierto sectores de la música popular es apenas tenido en cuenta como capital, no siendo siempre reconocido e incluso, a veces, abiertamente cuestionado. Esta es una particularidad del campo musical que, en principio no se da en campos como el literario o el académico donde el título universitario es siempre un valor reconocido en tanto que capital institucionalizado⁹³.

Pero las peculiaridades del capital musical no se agotan con esta distinción en tres estados. Existe otra distinción a tener en cuenta que funciona siguiendo un eje distinto, dando lugar a dos modalidades claras y bien diferenciadas, a las que podríamos referirnos como una modalidad “erudita” y una modalidad “práctica-específica” del capital musical que, no siendo incompatibles, son al menos fácilmente diferenciables:

- i. La primera sería la relativa a aquel conocimiento que —al igual que Bourdieu planteaba respecto al campo literario— incluya la historia de la disciplina, el conocimiento y comprensión de los “*puntos en discusión*”, trayectorias y elenco tanto de hombres-hito/obras-hito como de movimientos (-ismos), en resumidas cuentas, “*todo un sistema de coordenadas que*

hay que tener en la cabeza —lo que no quiere decir en la consciencia— para estar en el juego” (Bourdieu

93 Existen excepciones políticas como, por ejemplo, la que caracterizó el trato que occidente hizo de los títulos universitarios de los licenciados de los países ex-comunistas tras la caída del “telón de acero”. También en la esfera de lo sanitario existen ejemplos de diferencias sustanciales en el capital cultural institucionalizado. El reconocimiento oficial de ciertas actividades profesionales varía de unos Estados a otros (véase el diferente grado de institucionalización de ciertas “medicinas tradicionales” entre oriente y occidente o el caso particular, en la propia Europa, del estatus de disciplinas como la osteopatía).

1994a:61). Esta modalidad del “capital musical” sería, en definitiva, una parte específica del capital cultural y vendría a relacionarse dentro de lo que, en el sistema escolar, suele considerarse como “cultura general”. Su acumulación y desempeño estaría muy marcado según el subcampo (espacios generalmente definidos por los “géneros musicales”), siendo cada uno de ellos relativamente independientes y abriendo también la posibilidad a la hiperespecialización o erudición focalizada.

- ii. Sin embargo, la segunda modalidad, haría referencia a una formación musical más práctica o aplicada. Nos referimos a esa educación específica reglada impartida en conservatorios y escuelas de música: lectura de partituras, armonía, teoría musical, práctica de un instrumento, la ejecución musical conjunta, etc. Pero además, también entrarían en esta categoría todas las disposiciones musicales incorporadas a lo largo de la vida del sujeto, como el aprendizaje no reglado de lectura musical (en todas sus modalidades institucionalizadas y no institucionalizadas⁹⁴), el dominio vocal —todo el mundo posee un cierto grado de dominio vocal aunque no haya estudiado canto—, el “sentido del ritmo”, o el aprendizaje *amateur* o autodidacta de un instrumento.

Esta distinción sería parecida a la que podría darse en el mundo del audiovisual donde las competencias del cinéfilo o del crítico son visiblemente distintas de las del “productor”⁹⁵. Un miembro de la crítica o un aficionado al cine no tiene por qué saber coger una cámara, dirigir, o escribir un guión. Del mismo modo, un melómano puede acumular una gran cantidad de capital musical en la primera de las modalidades —conocer a muchos compositores, muchas bandas y haber, en definitiva, escuchado mucha música y haber, incluso, incorporado esa experiencia— y no por ello saber descifrar una partitura o saber arrancar una sola nota a un instrumento. A su vez, un músico *amateur* puede llegar a un

94 El ejemplo de las tablaturas como guía no institucionaliza —o mucho menos institucionalizada que las partituras escritas en el lenguaje musical de la música académica— para la ejecución de guitarra, bajo, etc. son una muestra de sistemas de escritura alternativos cuyo dominio tiene una orientación claramente práctica, pero que, en cierta medida, suponen también parte del capital musical en tanto que competencias útiles que también pueden “hacerse valer” en el campo.

95 Entiéndase aquí al “productor” en sentido bourdiano, aquel que produce arte, aquello que algunos llaman el “creador” y que podría identificarse con la figura del director, el guionista, etc. y no tanto con lo que en cine se llama “productor” cuyas funciones son más infraestructurales que creativas.

desarrollo técnico asombroso en la ejecución del piano sin tener ni idea de quién fue Chopin, Glenn Gould o qué diferencias hay entre el blues y el jazz o entre el barroco y el clasicismo.

Esto se da por la especial vinculación que la ejecución musical tiene con el cuerpo y su —al menos aparente— situación de estar desligado del conocimiento erudito. La erudición y la práctica, aparentemente ligadas en el capital cultural, muestran en el capital musical una evidente parcelación, cuya existencia en una proporción equivalente en el haber de los individuos no es estrictamente necesaria. Esto, evidentemente, no significa que la erudición no se presente también, en parte, en una forma incorporada, puesto que la mayor parte del conocimiento *sobre* las obras y autores no es fruto de un aprendizaje reglado plenamente consciente, sino que se ha construido en la práctica de incorporación a través de la escucha de las propias obras, a través de la adquisición divergente de conocimientos, etc.

Respecto a estas dos modalidades del capital musical —y especialmente respecto a la que nos hemos referido como modalidad “práctica-específica” (para distinguirla de la modalidad “erudita”), es destacable la progresiva eliminación que ha venido sufriendo respecto a los currículos de la enseñanza obligatoria, desplazando su aprendizaje reglado al terreno de lo extraescolar⁹⁶. Bourdieu, consciente del poder de distinción de la música, sería, sin duda, muy crítico ante este desplazamiento, por presentar tintes claramente orientados al mantenimiento de cierta estructura de dominación. Al arrojar la música, poco a poco, fuera de las aulas, se acentúa la diferencia de capitales entre las clases, a la par que se aumenta la “naturalización” de este capital musical —capital simbólico que, cuanto más se desconoce (su existencia), más se reconoce (su valor de distinción)—. Se oculta una situación de reproducción de la desigualdad en la posesión de capitales bajo el manto de la “voluntariedad” de padres y alumnos y su “interés” por cursar lo que la institución escolar obligatoria ya no ofrece. El resultado es una revalorización (aumento del reconocimiento social) de dicho capital en tanto que instrumento de

96 Sobre estas prácticas que quedan al margen del currículo escolar, pero cuyo dominio será —más adelante en la trayectoria del individuo— exigido como parte de lo que supone “tener clase”. Bourdieu apunta lo siguiente. “*la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, supone un capital cultural adquirido, como es lo más frecuente, fuera de la escuela, e independientemente (relativamente) del grado de titulación académica*” (Bourdieu 2006:12). Son precisamente estos objetos, los pertenecientes a la cultura legítima —cuyo dominio (conocimiento e incorporación) suele excluirse de los programas escolares reglados— los que resultan más “enclasantes” y los que, por tanto, producen un mayor efecto de distinción.

distinción, puesto que cuanto más cuesta la acumulación efectiva de un capital, menos gente lo posee y más recónditos (y antidemocráticos) son los caminos para su obtención, más eficaz deviene su efecto de distinción y potenciación del estatus. En *La Distinción*, Bourdieu ya esbozaba parte de este fenómeno al tomar la práctica de un instrumento como uno de los símbolos de distinción más claros, por presentar mayor correlación con el origen de clase y el capital cultural familiar. Como él mismo constataba a través del análisis de su cuestionario:

“Entre los bachilleres, el 11,5% de los sujetos nacidos en el seno de la clase dominante confiesan que practican frecuentemente un instrumento musical, frente al 5% de los que provienen de las clases populares y medias; entre los que han realizado estudios superiores, las proporciones correspondientes son de 22,5% y de 5%” (Bourdieu 2006:33).

No es casualidad que, entre todos los elementos de distinción manejados por Bourdieu, la práctica de un instrumento musical —y aún más la de un instrumento musical “noble”— sea uno de los ítems que mayor relación presenta con la clase social y el estatus socioeconómico de la familia así como el capital cultural de los padres. Y no es extraño tampoco que se trate de la parte más “corporal” del capital musical la que ejerce el mayor efecto de distinción, por tratarse de la que ha sido “naturalizada” con más éxito, y por ser un tipo de capital cuya acumulación requiere el empleo de tiempo y dedicación desde una edad más temprana a fin de llegar a su más completo desarrollo. A su vez, la noción de “vocación”, tan criticada por Bourdieu, presenta en esta modalidad del capital musical su forma más extrema, pues el hecho de que una niña de 8 años empiece a recibir clases de piano en un conservatorio responde —de forma aún mucho más manifiesta que la entrada en la universidad a los 18 años— más al *ethos* paterno que a la propia “vocación” del infante (comoquiera que ésta sea conceptualizada).

Sirvan estos apuntes sobre un capital propiamente musical, para entender lo que lo asemeja y, a la vez, lo que lo diferencia, de la visión genérica del capital cultural, así como para esbozar una propuesta particular de capital propio del campo que más directamente atañe a la presente tesis y que, más adelante, será clave para la elaboración de la muestra de nuestra investigación.

6. LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LA MÚSICA POPULAR

En el presente capítulo me propongo exponer las principales contribuciones teóricas y prácticas de los estudios culturales a la sociología de la música. En el primer epígrafe revisaremos sus líneas de evolución general y haremos un breve repaso de sus principales aportaciones y sus autores más destacados. En un segundo epígrafe, nos centraremos específicamente en las aportaciones que el “culturalismo” ha hecho a la sociología de la música. En los tres siguientes, tomaremos en consideración los desarrollos llevados a cabo por tres pensadores concretos pertenecientes a esta corriente —a saber: Howard Becker, Antoine Hennion y Tía DeNora— cuya trayectoria y aportaciones hemos considerado especialmente relevantes a efectos del desarrollo de la presente tesis, aunque en cada caso —y como se desarrollará en su momento— por motivos bien diferentes. Finalmente, y a modo de cierre, me centraré en algunas de las principales aportaciones y debates abiertos por los estudios culturales que nos permitirán enriquecer nuestro propio marco teórico con valiosas contribuciones y puestas en cuestión de muchas de las nociones expuestas hasta el momento. A su vez, trataremos de plantear algunas propuestas más o menos novedosas que serán claves para la estructura teórica del proyecto específico que constituye esta tesis.

6.1. *Los estudios culturales*

Los primeros pasos de lo que podríamos agrupar bajo el común denominador de “estudios culturales” tuvieron lugar en el Reino Unido, en los orígenes del CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies), que nació en Birmingham en 1964. Algunos de sus representantes más destacados fueron Richard Hoggart —fundador y primer director de la institución—, Stuart Hall —su sucesor en el cargo—, Edward P. Thompson, Paddy Whannel y Raymond Williams (Storey 2002:69–98)⁹⁷. El

⁹⁷ Hay que decir que algunos, como es el caso de Eduardo Grüner, remontan en el tiempo la fecha de inicio de los estudios

CCCS, así como sus principales representantes, destacaron por su estudio de los fenómenos sociales vinculados a la cultura, así como por la aplicación de un enfoque neogramsciano. Su particular utilización del legado del politólogo marxista Antonio Gramsci se centró, básicamente, en su visión de la relación entre estructura y superestructura, así como en sus nociones de "hegemonía cultural", "bloque histórico" e "intelectual orgánico" (Jameson 1998; Martin 1995; Mattelart and Mattelart 1997). Esta perspectiva neomarxista no alineada, que atemperaba el desprecio por la agencia del estructuralismo tradicional, abrió las puertas a una comprensión dialéctica —y por tanto no determinista— de la comunicación de masas y sentó las bases de una nueva óptica del análisis cultural que vendría a poner fin a la hegemonía teórica que la Crítica frankfurtiana había ostentado hasta el momento. Erigiéndose simultáneamente como legatarios y rivales de sus predecesores, orientaron parte de sus primeros esfuerzos a rebatir, desde una nueva perspectiva crítica, a la crítica canónica de la cultura de masas. De este modo, en los años setenta, el CCCS dedicó buena parte de su producción académica a poner en cuestión los postulados de la sociología crítica de la Escuela de Frankfurt —en especial a los trabajos de Theodor Adorno, Max Horkheimer, y Jürgen Habermas— en sus múltiples abordajes de lo cultural y lo comunicativo, atacando, sobre todo, su visión excesivamente negativa y monolítica de la cultura de masas (Bennett 2008). Esta cruzada teórica se centró en criticar la visión compartida de los frankfurtianos respecto a las nuevas formas de comunicación que eran entendidas como un mero instrumento burgués para la dominación ideológica de las masas.

La subestimación sistemática de la capacidad de agencia de los actores sociales, el planteamiento “dirigista” de la producción cultural y la comunicación, así como la aceptación tácita de una perspectiva elitista de la cultura —que negaba implícitamente la legitimidad de las distintas formas de cultura

culturales hasta la década anterior, cuando se empezó a conformar la comunidad de intelectuales que posteriormente daría lugar al CCCS: "Parece haber un consenso generalizado que fecha el inicio de los así llamados "Estudios Culturales" en la Inglaterra de 1956, coincidiendo con el desencanto posterior al XX Congreso del PCUS y a la invasión rusa de Hungría. Intelectuales como Raymond Williams, William Hoggart y E. P. Thompson —asistidos por el brillante pero aún joven Stuart Hall— iniciaron, por esas fechas, un movimiento de toma de distancia del marxismo dogmático dominante en el Partido Comunista británico, para adoptar lo que ellos mismos llamaron una versión "compleja" y crítica de un marxismo culturalista, más atento a las especificidades y autonomías de las antiguas "superestructuras", incluyendo el arte y la literatura." (Grüner citado en Jameson 1998). Esta desafección respecto al marxismo "ortodoxo" del momento —tendente a la alineación ideológica con el bloque soviético— marcó profundamente el proyecto intelectual del CCCS y se convirtió —como veremos más adelante— en una seña de identidad de los estudios culturales.

popular—, fueron algunos de los argumentos más frecuentemente esgrimidos por la naciente sociología cultural contra los planteamientos de sus precursores⁹⁸. En esa misma dirección, se planteaba la posibilidad de analizar la propia cultura de masas como potencial instrumento de empoderamiento. De este modo, tal y como expone Bennett, “*el CCCS orientó sus esfuerzos a replantear la cultura popular de masas como recurso potencialmente subversivo al ser puesto en manos de las audiencias de clase trabajadora*” (Bennett 2008:420), principio que acabó por convertirse en estandarte teórico del naciente movimiento intelectual que fue consolidándose bajo la denominación de “estudios culturales”.

A propósito de los inicios de dicho movimiento, Chaney opta por destacar, especialmente, dos obras publicadas en los años cincuenta por dos de las figuras más destacadas del CCCS, a saber “*The Uses of Literacy*” de Richard Hoggart (1957) y “*Culture and Society*” de Raymond Williams (1958). Acerca de ellos afirma que:

“A pesar de que los libros contenían muy distintos proyectos intelectuales tenían un buen número de características relevantes en común. Ambos autores eran jóvenes de origen de clase trabajadora que recibieron su educación universitaria en los triunfantes años del Laborismo de la inmediata posguerra. A pesar de que ambos eran investigadores en el campo de la literatura inglesa, ninguno quedó satisfecho con la absorción directa y pasiva del discurso convencional de la academia. Sus libros fueron intentos de luchar a brazo partido con los diferentes aspectos de la falta de una historia cultural común en la sociedad británica. Comenzaron con la determinante convicción de que la cultura intelectual británica enmascaraba una diversidad de tradiciones y perspectivas de la cultura como experiencia vivida” (Chaney 1994:10).

Y fue, precisamente esa preocupación por abordar la cultura no como ente abstracto sino como experiencia vivida la que dio origen a la nueva óptica “culturalista”. El nuevo enfoque no tardó en superar los contornos del CCCS y traspasar fronteras extendiéndose con rapidez por el mundo académico internacional. Aun así hay que destacar que su internacionalización tuvo especial trascendencia en Norteamérica, Europa y Australia (Bennett 2008), algo que ha venido a marcar el

98 Chaney resume de este modo las críticas al determinismo en el abordaje de lo cultural: “*Las principales objeciones a las concepciones de una prescripción determinista de los sentidos/significados [meanings] en la cultura son dos. La primera, la sensación de que reducir la complejidad de la representación en cualquier acción [performance] cultural a adoctrinamientos ideológicos es una lectura demasiado reduccionista; en segundo lugar, que un excesivo énfasis en la prescripción ideológica ignora la complejidad de las respuestas de la audiencia*” (Chaney 1994:45).

universo de manifestaciones culturales populares que se han convertido de forma recurrente en sus objetos de estudio.

A diferencia de las escuelas *stricto sensu* como fuera el caso de la Escuela de Frankfurt —que desarrolló su actividad en la Universidad que les dio nombre y, durante varios años, en el exilio estadounidense al que varios de sus miembros se vieron forzados—, no se puede decir que los estudios culturales hayan constituido propiamente una Escuela al uso de las escuelas sociológicas tradicionales. Su dispersión geográfica y su falta de cohesión tampoco contribuyeron a ello. De este modo se les ha identificado a menudo como un nuevo campo de investigación en el seno de las ciencias sociales —referido en inglés como "*new field*" (Chaney 1994)—, aunque tampoco esta descripción de los “cultural studies” resulta enteramente satisfactoria. Es obvio que no se trata simplemente de un campo de estudio, pues su objeto principal, la cultura popular, —como ya hemos visto en numerosas ocasiones a lo largo de la presente tesis— había sido tomado en consideración por las ciencias sociales con cierta recurrencia a lo largo del siglo XX.

Pero, si no se constituyó propiamente como una Escuela ni tampoco puede decirse que hubiera generado propiamente un nuevo campo de estudio, ¿qué eran los “estudios culturales”? Recurriendo a los propios términos gramscianos, podríamos coincidir con Jameson cuando apunta que “*tal vez se pueda abordar mejor política y socialmente esa aspiración denominada "Estudios Culturales" si se la considera como el proyecto de constituir un "bloque histórico", más que, teóricamente, como un piso para desarrollar una nueva disciplina*” (Jameson 1998:69).

La pretensión de constituir un proyecto intelectual que desafiara la “hegemonía cultural” de las clases dominantes⁹⁹, a la vez que se constituyera en proyecto alternativo potencial que pudiera servir de base para un cambio social, marcó de forma determinante a las primeras generaciones de los estudios culturales, algo que se refleja perfectamente en las palabras del propio Stuart Hall —quien fuera el segundo director del CCCS— al pretender hacer balance del proyecto intelectual del que formó parte

⁹⁹ Nótese que Stuart Hall hablaba de “*orden cultural dominante*”, «dominante» sí, pero entendiendo esta dominación de una forma no determinista, puesto que consideraba que aunque asimétrico, ningún orden cultural era “*ni unívoco ni incontestado*” (Hall 2005:123).

recurriendo a Gramsci y su idea de “intelectual orgánico”:

"Me parece que la explicación de Gramsci sigue siendo la que más se aproxima a describir lo que creo que estábamos intentando hacer. Admitamos que hay un problema en la frase "la producción de intelectuales orgánicos". Pero no tengo ninguna duda de que estábamos tratando de encontrar una práctica institucional dentro de los estudios culturales que pudiera producir un intelectual orgánico. No sabíamos previamente qué significaba esto, en el contexto de Inglaterra en los años 70, y no estábamos seguros de que reconoceríamos al intelectual orgánico si es que nos las ingeniábamos para producirlo/a. El problema del concepto de intelectual orgánico es que parece alinear a los intelectuales con un movimiento histórico incipiente y no podíamos decir entonces, y muy difícilmente podamos hacerlo ahora, dónde se podía encontrar ese movimiento histórico incipiente. Éramos intelectuales orgánicos sin ningún punto de referencia, intelectuales orgánicos con la nostalgia, la voluntad o la esperanza (para usar una frase de Gramsci de otro contexto) de que, en algún punto, desde el trabajo intelectual estaríamos preparados para una relación de ese tipo, si es que alguna vez aparecía dicha coyuntura. En realidad, estábamos más bien preparados para imaginar o modelar o estimular esa relación en su ausencia; “pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad” (Hall citado en Jameson 1998:84–85).

La nueva óptica nació, pues, y se fue conformando con pretensiones de constituirse en una alternativa crítica —y transformadora— al abordaje de lo cultural. En términos generales, podemos decir que la aparición de los estudios culturales vino a suponer una doble aportación al estudio de la cultura por parte de las ciencias sociales: por un lado se revalorizó la cultura popular convirtiéndola en objeto de estudio legítimo en sí —y no como mero apéndice de la dominación de la superestructura por parte de la estructura¹⁰⁰—, y por otro, se estableció la necesidad de elaborar una óptica menos general o abstracta y más cercana a los microprocesos sociales [*grounded theory*] —proceso en el que se profundizará especialmente a partir del “giro cultural” que sufrieron las ciencias sociales en los años 70 y al que los estudios culturales no fueron en absoluto ajenos—.

Aun así, es difícil trazar una historia común a la totalidad de los estudios culturales, cuya difusión mundial —especialmente exitosa en el mundo anglosajón— contribuyó al surgimiento de distintas corrientes y enfoques. Si bien el espíritu “laborista” —vinculado al socialismo de la llamada “tercera

100 Algo que, como vimos anteriormente, ya habían comenzado a practicar algunos intelectuales, como evidencia el caso de Eco a principios de los 60, a través de la serie de ensayos que, finalmente, dio lugar a la publicación de "Apocalípticos e Integrados".

vía”— del CCCS tuvo especial arraigo en el Reino Unido, pronto la sociología estadounidense desarrolló un enfoque propio y diferenciado¹⁰¹.

El mundo académico no anglosajón, por su parte, mantuvo una cierta resistencia a la penetración del nuevo planteamiento que suponían los estudios culturales, especialmente por parte de las dos de las grandes ópticas continentales del análisis de lo cultural. En la Francia de los 60, el estudio de lo cultural estaba liderado por aquello que los norteamericanos han venido a denominar “*French Theory*” que, en realidad, englobaba a una pluralidad de corrientes y pensadores galos de orígenes y filiaciones bastante dispares¹⁰². En las instituciones académicas francesas, los estudios culturales se dieron de bruces con esta tradición propia del abordaje de lo cultural que iba desde el psicoanálisis lacaniano hasta la semiología —desarrollada por Roland Barthes, entre otros —, pasando por el estructuralismo de Lévi-Strauss o el marxismo estructural de Althusser. En Alemania, la corriente frankfurtiana seguía fuertemente arraigada en la academia y actuaba a modo de muro de contención intelectual contra incursiones extranjeras. Todo ello contribuyó a que el mundo anglosajón se mantuviera como punta de lanza de los “*cultural studies*” hasta los años 70, cuando su influencia comenzó a hacerse notar en el viejo continente, aunque siempre con un importante matiz autónomo influenciado por las teorías autóctonas.

Como hemos visto, el campo de análisis de lo cultural fue un espacio de intenso debate académico durante la segunda mitad del siglo XX, que derivó en una multiplicidad de ópticas, muchas de las cuales aún hoy se mantienen vigentes. Su disgregación y pluralidad, lejos de constituir un problema para la floreciente óptica culturalista, supuso la posibilidad de un avance en paralelo adaptado a las particularidades culturales de lo local, en cada caso, dando lugar a interesantes resultados. Por otra

101 Chaney trata de sintetizar las diferentes direcciones que tomaron los abordajes culturales en Estados Unidos y Reino Unido en cinco puntos fundamentales: “i) en los Estados Unidos, los sociólogos culturales han tendido a preocuparse menos por la relación entre cultura y clase social, y se han preocupado más por cuestiones como la raza, etnia y cultura urbana; ii) en los Estados Unidos, la agencia cultural ha sido conceptualizada de una forma más pragmática, como el modo específico en que los actores utilizan la cultura para realizar tareas específicas y resolver problemas específicos. Como resultado, la relación entre agencia cultural y resistencia cultural es más débil que la que ha tendido a utilizarse en el Reino Unido; iii) en los Estados Unidos, la crítica ideológica no ha sido muy influyente como forma de hacer sociología cultural; iv) reflejando la fuerte posición de la “sociología de la cultura”, y de la sociología de las organizaciones de forma más general, los sociólogos culturales han pasado probablemente más tiempo estudiando la producción cultural que el consumo cultural; v) en los Estados Unidos, uno de los debates clave en la sociología cultural es la cuestión de la “autonomía de la cultura”, o el grado en que los marcos culturales tienen una lógica interna y propia” (Chaney, 2012: 28-29).

102 Como expresaba la filósofa estadounidense Judith Butler, que decía de la «*French Theory*» que, realidad, “es propiamente una construcción estadounidense extraña. Sólo en Estados Unidos encontramos tantas teorías distintas juntas como si formaran cierto tipo de unidad” (Butler, 2007: 10).

parte, ello conllevó las inevitables críticas al respecto de su incapacidad para generar una teoría de amplio espectro que pudiera dar cuenta —a un nivel sociológico global e integral— de la complejidad de la cultura como fenómeno social. Pero la principal aportación que los estudios culturales pueden hacer a esta tesis radica precisamente en su afán por la concreción, especialmente potenciada tras el “giro cultural”, así como la superación de ciertos enfoques “moralizantes” que habían caracterizado el análisis de la cultura a lo largo de su desarrollo. A continuación —y aproximándonos, de este modo, al objeto central de esta tesis— trataremos de hacer un breve repaso por aquellos abordajes culturalistas que dieron cuenta de lo musical en sus múltiples dimensiones y que, por vez primera en el estudio de la cultura, se acercaron lo suficiente a su objeto de estudio como para apartar, por un momento, ciertos prejuicios enquistados que hubieran funcionando como rémoras, lastrando las potencialidades de la crítica cultural.

6.2 . *La construcción de una sociología cultural de la música popular*

En el caso de los estudios culturales que tomaron como objeto la música popular, hay que decir que sus múltiples corrientes se encontraron relativamente aisladas entre sí hasta principios de los 80. Andy Bennett (2008) señala la fundación del IASPM (International Assotiation for the Study of Popular Music) en 1981 como uno de los hitos más importantes de la creciente interconexión de las distintas producciones académicas en este campo. La institución contribuyó a la generación de una comunidad transnacional de investigadores preocupados por la sociología de la música popular desde el nuevo prisma “culturalista” y se erigió como uno de los primeros foros capaces de articular los avances académicos internacionales en ese terreno. El IASPM organiza su propio congreso internacional —la IASPM International Conference—, que celebró en 2013 su decimoséptima edición¹⁰³. Desde 2010, la

¹⁰³ Fue precisamente a raíz del congreso de julio de 2000, que tuvo lugar en la Universidad de Surrey, ocasión que reunió a algunos de los más célebres investigadores internacionales del campo de la música popular, que Andy Bennett y Richard A. Peterson coordinaron y editaron una publicación colectiva titulada "Music Scenes. Local, Trans-local and Virtual" (2004) que aglutinó las principales aportaciones de varios de los miembros más importantes del campo a nivel internacional —como Paul Hodkinson o Howard Becker— y se convirtió en obligada referencia de los estudios culturales de la música popular.

institución también cuenta con su propio órgano de difusión académica, la revista IASPM@Journal.

Pero, como exponíamos antes, estos afanosos esfuerzos de articulación de la producción académica de los estudios culturales centrados en la música popular que vienen sosteniéndose con relativo éxito desde los años 80, no deben darnos la engañosa impresión de que nos hallamos ante un cuerpo monolítico de investigación. Hay que tener en cuenta que, aunque la sociología cultural de la música popular se haya estructurado en torno a un objeto de investigación compartido y un cierto enfoque teórico más o menos común —el prisma “culturalista” al que se refiere Storey (Storey 2002) y sobre el que hablábamos en el epígrafe anterior—, los estudios culturales de la música popular se han caracterizado por su interdisciplinariedad. Podríamos aceptar la provocadora sugerencia de Jameson cuando afirma que los estudios culturales surgieron “*como resultado de la insatisfacción respecto de otras disciplinas, no sólo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones*”, y que, por tanto, bien podrían ser identificados como “*posdisciplinarios*” (Jameson 1998:72). Y es que, en realidad, una de las cuestiones que los estudios culturales vienen a problematizar —de forma práctica, o, al menos, implícita— es la propia noción de segmentación disciplinar del conocimiento.

Además de esta tendencia a la interdisciplinariedad, hubo dos elementos que marcaron a los estudios culturales de la música popular: su rica pluralidad temática y la ya mencionada dispersión geográfica de su producción. La articulación de todas esas variables dio lugar al desarrollo distintas corrientes teórico-metodológicas dentro del “culturalismo” que tendieron, con bastante frecuencia, a identificar ópticas y bloques temáticos con tradiciones nacionales.

Para Antoine Hennion (2003) pueden distinguirse tres grandes enfoques sociológicos contemporáneos que han abordado en profundidad el análisis de la música popular en la era postfrankfurtiana: i) la teoría crítica —pone como ejemplo “La Distinción” de Bourdieu—, con especial influencia en Francia; ii) el interaccionismo simbólico —respecto al que trae a colación a Howard Becker y sus “Mundos del arte”—, tradicionalmente vinculado a la Escuela de Chicago; y iii) el constructivismo —en el cual refiere a DeNora y su acercamiento etnometodológico a la música en la

vida diaria.

Por su parte, Tía DeNora (2004b) coincide en destacar los “Mundos del Arte” de Becker como texto seminal y clave en la unión investigativa entre música y sociedad. Esta apuesta, junto a muchas otras desarrolladas a finales de los 70 y principios de los 80, vinieron a postularse como una suerte de antídoto contra lo que DeNora llama la “gran perspectiva” de Adorno, cuya larga sombra se había proyectado sobre el objeto musical hasta el momento. Y es que si —como ya exponíamos en el epígrafe anterior— los estudios culturales nacieron como una alternativa progresista a la crítica frankfurtiana, los estudios culturales sobre la música popular, lo hicieron como el desafío singular a la figura de Theodor Adorno y su sociología de la música. Esta encarnizada controversia teórica respecto al legado de Adorno marcó de forma especial el desarrollo del prisma cultural, por lo que, más adelante, le dedicaremos un epígrafe del presente capítulo.

Adentrándose en la génesis y trayectoria de los estudios culturales sobre la música popular, Andy Bennett (Bennett 2008) —miembro de la IASPM y referente de la sociología de la música popular en el campo del hip-hop—, plantea tres etapas de evolución en su desarrollo. La primera fase, a la que podemos denominar “protosociología cultural”, inspirada en el espíritu del CCCS, se caracterizó por centrarse en las audiencias musicales y la recepción cultural. Aunque estos primeros abordajes todavía no llegaron a desvincularse completamente de ciertas nociones tradicionales de la comunicación de masas, sus trabajos se fueron sofisticando y fueron incorporando elementos clave para la comprensión de la música como fenómeno social. Empezaron a preocuparse por lo cultural en relación a cuestiones como la clase social, el género o la raza, lo cual ya supuso, en sí, un notable avance en cuanto a la problematización de su objeto de estudio. Sin embargo, Bennett expone ejemplos como los estudios de Willis, a finales de los 70, acerca de los “bikers” y los “hippies” —donde se convierte en recursiva la homología¹⁰⁴ entre clase y gusto—; los trabajos de Hebdige, también en los 70, al asumir el “punk” como *“la banda sonora de una furiosa, desposeída y blanca juventud de clase trabajadora”*; o los de Rose que —aún

104 Hacemos uso aquí del término “homología” en el sentido en el que aparece reflejado en el glosario de “Cultural Sociology. An Introduction”, esto es: *“un concepto que explica la adquisición de gustos culturales como un reflejo de las circunstancias estructurales —por ejemplo clase, género o etnia”* (Back et al. 2012:xv).

escribiendo ya en los 90— seguía presentando al “rap” como “*la voz de una igualmente furiosa y desposeída, guetorizada juventud afroamericana*”. Con todo ello, Bennett pretende mostrar cómo estos abordajes protoculturales aún mantenían ciertos elementos del determinismo estructural y tendían a presentar a los agentes como “sujetos sujetos” sometidos a un flujo unidireccional de estímulos. El problema de esta primera etapa, a ojos de Bennett, es que “*a pesar de que la «cultura» es invariablemente presentada como noción clave de esta literatura [...] la relación entre música popular y cultura sigue explicándose de una forma enormemente abstracta*” (Bennett 2008:421). En estos primeros acercamientos, la cultura es frecuentemente presentada como una mera “*constricción*”, esto es, como:

“algo impuesto desde arriba dispuesto a manifestarse a través de cuestiones como el aburrimiento adolescente, la tensión racial o la explotación sexual. La respuesta cultural de estos individuos en la recepción de estos lazos constrictivos es también leída en una forma esencialmente determinista” (Bennett 2008:421).

En resumidas cuentas —y a pesar de mantener aún una visión de la cultura y la comunicación un tanto estructuralista—, esta primera etapa de estudio de la música popular desde la óptica de los estudios culturales se caracterizó por el análisis de la sociedad de masas desde un prisma que abría nuevos espacios de indagación —estudios acerca de la audiencia de masas, la juventud y la música popular, etc.— que constituirán la semilla de toda una tradición académica que se desarrollará con profusión en décadas posteriores.

La segunda etapa planteada por Bennett respecto a los estudios culturales de la música popular es la que puede identificarse con el “giro cultural” [*cultural turn*]¹⁰⁵, que marcó a las ciencias sociales a finales de los 70. Aunque la incorporación al campo del estudio de la música popular de este giro cultural no llegó a generalizarse hasta los años 90, Bennett destaca su trascendencia en la emergencia de nuevos temas de estudio como “*la relación entre audiencias, recursos culturales (incluyendo textos de la música popular) y la vida diaria*” (Bennett 2008:426). Este giro teórico y práctico, se caracterizó por la concreción de metodologías de trabajo de campo que fueron influenciadas por múltiples disciplinas —ahondando en la multidisciplinariedad o “posdisciplinariedad” a la que ya nos referimos previamente como

105 Para profundizar sobre el *giro cultural* en las ciencias sociales ver “The Cultural Turn” (Chaney 1994).

característica de los estudios culturales—, como la antropología, la etnometodología o la psicología social. El proyecto fuerte de los estudios culturales dejó de ser progresivamente el de enfrentarse a las “grandes teorías” sociológicas de lo cultural —como la que elaboró Adorno en su sociología de la música— para prestar más atención a la dimensión microsociológica de lo musical. Las actividades del día a día y su relación con la música cobraron especial interés, y se relativizó la noción de “identidad” que se había estado aplicando al binomio juventud-música. Los modelos “de arriba a abajo” [*top-down models*] que habían sido comúnmente manejados por sus predecesores, se comenzaron a poner en cuestión. Antoine Hennion (1999, 2002, 2003, 2008), Tia DeNora (1995, 1999, 2003, 2004a, 2004b), Simon Frith (1980) o Peter Martin (1995) fueron algunos de los representantes más destacados de esta etapa de los estudios culturales de la música popular.

Bennett incluso propone la existencia de una tercera etapa que denomina el “giro postcultural” y que ha tomado forma en la última década del siglo XX y la primera del XXI. Sobre este nuevo giro, expone que “*aun sin abandonar la noción de la vida musical como una práctica colectiva y, a menudo, politizada, estos estudios se empeñan en ilustrar los altamente matizados, localizados y subjetivos modos en los que la música y las prácticas culturales se alinean con los contextos de la vida diaria*” (Bennett 2008:429). Aunque, pertenecientes a esta última etapa destacan autores como Paul Hodkinson (2002) o el propio Andy Bennett, no parece tratarse exactamente de un “giro” —al menos no de la profundidad y calado del “giro cultural”—, sino más bien de una profundización en los avances de las décadas posteriores, sin que en ello se produzca la radicalidad de transformación que pudiera implicar un verdadero cambio del paradigma teórico-metodológico.

Aun así, estos debates acerca de corrientes, etapas y clasificaciones son un claro síntoma de que los estudios culturales sobre la música popular siguen vivos y que su producción, lejos de haber sido una moda pasajera, sigue ahondando en el proceso —caracterizado por un enfoque local y centrado en el estudio de la implicación de la música en la vida diaria a través de los principios de la *grounded theory*— emprendido por aquellos que se subieron, por primera vez, al carro del giro cultural.

A continuación, y a fin de concretar nuestro análisis de las principales aportaciones de los estudios culturales de la música popular, procederemos al abordaje pormenorizado de tres obras que ilustrarán el desarrollo del prisma “culturalista” en las últimas décadas. La elección responde a multiplicidad de criterios que, en todo caso, no está de más detallar: i) El primero es un criterio de relevancia, pues las tres obras han constituido hitos de los estudios culturales con especial trascendencia en el campo de la sociología de la música; ii) el segundo es un criterio temporal, pues con estas tres referencias cubrimos tres décadas de desarrollo del campo —años 80, años 90 y principios del nuevo milenio, respectivamente—; el tercer criterio obedece a una cuestión “espacial”. Expusimos anteriormente la importancia fundamental que tenía la pluralidad de enfoques que se ha desarrollado en el seno de los estudios culturales a nivel geográfico-nacional, e incluso detallamos algunas de las diferencias más patentes entre los enfoques británico, estadounidense y europeo continental; pues bien, las obras sobre las que versará este apartado pretenden ser representativas de las tres líneas fundamentales a las que dio lugar la evolución del “culturalismo” en el estudio de lo musical —Estados Unidos, Francia y Reino Unido— comprendiendo así las particularidades más locales de las distintas tendencias. Las tres obras que abordaremos de manera particular quedan expuestas en el siguiente cuadro:

Obra	Los Mundos del Arte	La pasión musical	Música en la vida cotidiana
Autor	Howard Becker	Antoine Hennion	Tia DeNora
Año	1982	1993	2000
País	Estados Unidos	Francia	Reino Unido

Dentro de la limitación espacial y temporal de la presente tesis, he tratado de cubrir de este modo la mayor proporción del espectro de los estudios culturales sobre la música popular, analizando en particular tres casos concretos, evitando caer en la vaguedad de un abordaje demasiado general. Aun así, y a fin de no perder la visión global, el apartado que siga a estos tres epígrafes tratará de recuperar para el análisis algunas cuestiones importantes sobre los estudios culturales —sus aportaciones y sus debates principales— que hayan quedado en el tintero y sean relevantes para el desarrollo de esta tesis.

6.3 . *Becker y los Mundos del Arte*

Miembro de la segunda generación de la Escuela de Chicago y frecuentemente identificado con el interaccionismo simbólico, el sociólogo estadounidense Howard S. Becker es conocido por sus aportaciones a los campos de la sociología de la educación, la sociología de las profesiones, la sociología de la desviación, el análisis sociológico de la cultura e incluso en lo relativo a los métodos de escritura científica en ciencias sociales¹⁰⁶. Pero la multiplicidad de temas que trató a lo largo de su carrera no impidió que se convirtiera en uno de los puntos de referencia de los estudios culturales, en especial en lo concerniente a la producción del arte.

6.3.1 . Entender el arte como empresa colectiva

Su obra “Los Mundos del Arte” [*Art Worlds*] (Becker 2008), publicada en 1982 y caracterizada por su singular abordaje del “arte como forma de trabajo” constituyó la más exitosa visibilización de una corriente particular de los estudios culturales que venía desarrollándose desde los años 70 en el campo académico estadounidense: la que vino a conocerse como la “*perspectiva de la producción cultural*” (DeNora 2004b:1). En palabras del también sociólogo cultural Peter J. Martin, la perspectiva de Becker consiguió diluir la tradicional “*distinción entre la obra de arte y su contexto social*”, de modo que, en su obra, “*este último ya no es visto como el entorno externo dentro del cual el primero es producido*” (Martin 1995:17), con lo que “Los Mundos del Arte” se alzó como una original apuesta por llevar hasta sus últimas consecuencias la concepción del arte como acción social y, por tanto, intrínsecamente colectiva.

En su libro, Becker trata de conceptualizar los universos artísticos desde un prisma caracterizado por lo que podría resumirse en tres principios básicos: i) una perspectiva “laboral”; ii) la evasión del juicio estético; y iii) una concepción maximalista del espacio social del arte.

106 Compuso un exquisito manual de escritura científica del cual esta tesis es, en gran medida, deudora (Becker 2011).

Su perspectiva es **“laboral”** en tanto en que evita seguir la estela de la tradición —que el propio Becker considera dominante en la sociología del arte— en la que se concebía lo artístico *“como algo más especial”*, aquello en lo que *“emerge la creatividad y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los grandes genios”*. Más que ahondar en una sociología del arte, lo que se propone es desarrollar una *“sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico”* (Becker 2008:11). Esta óptica supone, por un lado, una normalización del objeto “arte” —tan frecuentemente desplazada al terreno de lo inefable, como ya apuntara Bourdieu en “La Distinción”— y, por otra parte, una “resociologización” del mismo, ya que, al renunciar a la visión trascendentalista, se rescata su faceta de interacción social. Como él mismo expone: *“consideré el arte como el trabajo que hacen algunas personas, y me interesaron más los patrones de cooperación entre la gente que realiza los trabajos que los trabajos en sí”* (Becker 2008:9).

Este enfoque nos lleva a la cuestión de la **evasión del juicio estético**. Para Becker, la discusión estética no tiene lugar más allá de la construcción convencional derivada de lo relacional-interactivo. La sociología debe rehuir el juicio estético, aunque ello no significa que no pueda construir un juicio *sobre* la estética. Dicho de otro modo, Becker no niega que la cuestión del juicio estético y del gusto pueda constituirse en objeto del juicio sociológico, sino que, más bien, apunta que no debe constituirse en *criterio* de ese juicio. El conocimiento útil que la sociología pueda generar a tales efectos, debe de centrarse en interpretar *“la estética como una actividad en lugar de como un cuerpo de doctrina”* (Becker 2008:161). Rechazar la estética como criterio sociológico es rechazar también la validez absoluta de sus jerarquías —estéticas y de valorización social—, lo cual impelerá a Becker a problematizar los propios criterios de valor del arte así como sus fronteras con otras actividades humanas como, por ejemplo, la artesanía. Su idea es presentar como convencionales las fronteras tradicionales que han separado las actividades humanas, los géneros artísticos o incluso los distintos estratos jerárquicos del arte. A todo aquel lector que se sienta ofendido por el hecho de que Becker haga subir al mismo estrado a la alta cultura y a la cultura popular, les recuerda que su *“principio de análisis es social y organizacional, no estético”*

(Becker 2008:11)¹⁰⁷.

Estas dinámicas le llevaron a una **concepción maximalista** del espacio social del arte, donde no sólo se tiene en cuenta la cima de la pirámide de la jerarquía de la producción artística “legítima” —en los términos de legitimidad que utilizara Bourdieu— sino que amplía su campo de visión a las ingentes redes de cooperación que participan en —y, por tanto, posibilitan— el proceso de producción artística:

“Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta en serie —con frecuencia numerosa— de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen rutinarias y crean patrones de actividad colectiva” (Becker 2008:17).

La noción de lo que es el espacio social del arte manejada por Becker es, pues, mucho más extensa que aquella que era común en la sociología del arte imperante hasta el momento, y, lo que es más importante, incluye por vez primera en el análisis, aquella parte que tradicionalmente había quedado muda —por haber sido acallada o ninguneada, según el caso— en los análisis de la crítica canónica.

Como consecuencia de los tres principios referidos, lo que se constituye en la obra de Becker al respecto de lo artístico es una perspectiva profundamente **antielitista**. Llegado a este punto es inevitable sentir cierta curiosidad sociológica por el proceso que llevó a Howard Becker a armar esta particular visión acerca de los espacios sociales del arte y su funcionamiento. Podemos decir que él mismo no fue ajeno a esta curiosidad y también trató de reflexionar acerca del origen de su propia concepción del arte. Para él, su entorno geográfico —el Chicago de la música y la Bauhaus—, así como su pertenencia, en tanto que intérprete, a un mundo del arte específico —el del jazz— fueron claves para constituir una visión mucho más inclusiva que aquellas a las que había accedido a través de la sociología del arte precedente. Como él mismo relata:

"Tal vez los años que pasé tocando el piano en bares de Chicago y otros lugares me llevarán a pensar que la

107 Como él mismo ironizaba: “*Hablo de Tiziano y de las historietas al mismo tiempo, y analicé películas de Hollywood o temas de rock and roll con tanta seriedad como la obra de Beethoven o Mozart*” (Becker 2008:11), lo cual nos remite, inevitablemente, al planteamiento desarrollado por Umberto Eco ya en los 60, previamente expuesto en la presente tesis.

gente que hacía ese trabajo menor tenía tanta importancia para la comprensión del arte como los interpretes más conocidos que crearon los clásicos famosos del jazz. El hecho de haber crecido en Chicago —donde la filosofía democrática de Louis Sullivan estaba encarnada en los rascacielos del centro de la ciudad que me encantaba recorrer y donde el Instituto de Diseño Moholy-Nagy daba un hogar en el Medio Oeste a la preocupación de los refugiados de la Bauhaus por el carácter artesanal del arte— puede haberme llevado a pensar que los artesanos que contribuyen a la producción de obras de arte son tan importantes como las personas que las conciben. Mi temperamento rebelde puede radicar en un antielitismo congénito" (Becker 2008:9).

Los postulados fundamentales de su obra y su consiguiente planteamiento antielitista, llevaron a Becker a tomar distancia respecto a las tradicionales aproximaciones al objeto cultural, así como a desarrollar un corpus teórico propio que prescindiera de las preconcepciones que atribuía a dichas teorías. En esta línea nació su idea de “**mundo del arte**”, que vino a vertebrar su enfoque implementando todos sus postulados en un solo concepto. Pero, ¿en qué consiste exactamente para Becker el “mundo del arte” o, mejor dicho —y ya que solía referirse al término en plural—, los “mundos del arte”? Como él mismo expone:

“los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. [...] puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker 2008:54).

Las condiciones de posibilidad del arte —de su producción y su difusión— recaen, para Becker, en las redes de colaboración que conforma ese mundo del arte, esto es, en la interacción pensada en términos cooperativos¹⁰⁸. Esta elevación de la **interacción cooperativa** conlleva el rechazo a cualquier idea de “objetividad” en lo artístico, y desplaza toda construcción de lo social al terreno de la convención, incluyendo la estética o las propias formas de organización para la producción, distribución y consumo en los distintos mundos del arte. Como él mismo enuncia, “*nada en la tecnología*

108 Esta es la raíz que identifica, inconfundiblemente, el pensamiento de Becker con el interaccionismo simbólico, pues en su obra, la interacción es la verdadera piedra angular de lo social: “*El mundo existe en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización, y usamos esas palabras solo para dar idea de redes de personas que cooperan*” (Becker 2008:55).

de un arte hace que una división de tareas sea más “natural” que otra, si bien algunas divisiones son tan tradicionales que a menudo las atribuimos a la naturaleza del medio” (Becker 2008:27).

6.3.2 . “Desnaturalización” y convencionalismo

A lo largo de su obra, y a fin de apoyar esta “desnaturalización” de los repertorios de acción del arte, sus jerarquías de valoración y sus modos de división del trabajo, recurre a una multiplicidad de ejemplos prácticos. Y es que una de las principales aportaciones de la obra de Becker es, precisamente, su recurrencia a casos históricos que acompañan a su desarrollo teórico, y que se fundamentan en una práctica particular ubicada en la especificidad de un mundo del arte. Su pertenencia al espacio social de la música hace que dichas aportaciones en este campo concreto sean especialmente numerosas y enriquecedoras, por lo que a continuación mostraremos una pequeña selección de aquellos ejemplos que resultan más ilustrativos de cara a la comprensión de la importancia que Becker otorga a las convenciones que vertebran los mundos del arte.

El primer ejemplo es el referente a la división del trabajo entre la composición y la interpretación. En la música sinfónica del siglo XX la composición, la ejecución instrumental y la dirección orquestal se han entendido como actividades distintas que implicaban trayectorias diferenciadas y un alto grado de especialización. Esta práctica que hoy nos puede resultar tan evidente y aproblemática, no era común en siglos anteriores cuando la figura del “genio” compositor y la del virtuoso —e incluso, a menudo, la del director de orquesta— aún no se habían dissociado y solían recaer, por norma general, en la misma persona. Apelando a la obra de Phillip Glass, un compositor contemporáneo, Becker sugiere que la convención que constituye la compartimentación del conocimiento musical y su consiguiente división del trabajo se instituyó —y se reproduce— a través de los programas de formación de conservatorios y escuelas de música, donde los itinerarios se separan y especializan —especialmente entre intérpretes y compositores— hasta tal punto que, en la actualidad, tras unos años de formación, los compositores

“pueden llegar a componer piezas que a los intérpretes les resultan fáciles de tocar pero que ellos mismos no pueden interpretar” (Becker 2008:28).

Lo convencional de esta división del trabajo se hace aún más evidente cuando atendemos a otros mundos del arte también vinculados con la música —como es el caso de aquellos surgidos en torno a la música popular— donde la división-especialización del trabajo ha seguido otros derroteros, como así lo ha hecho la valoración social de la importancia de las distintas tareas. Como expone Becker en el caso del jazz:

“la composición tiene mucho menos importancia que la interpretación. Los *standarts* que tocan los músicos (blues y viejos temas populares) no son más que el marco para la verdadera creación. Cuando los músicos improvisan, utilizan la materia prima del tema, pero muchos intérpretes y oyentes no saben quién compuso “Sunny Side of the Street” o “Exactly like you” (Becker 2008:28).

Como podemos ver, en la organización del sistema de valoración que envuelve a la división del trabajo en el mundo del arte del jazz, el autor es desplazado en detrimento del intérprete, que aporta en su ejecución un elemento creativo frecuentemente más valorado que el que fue imprimido por el —frecuentemente olvidado— compositor. Becker llega incluso a sugerir, en el caso del jazz o de los clásicos del blues, que podría entenderse que *“el compositor es el intérprete”* —en el sentido en que desplaza a este en su posición o estatus—, así como considerarse, en estos casos, que *“la improvisación es la composición”* (Becker 2008:28).

Otro ejemplo que expone Becker en esa misma dirección es el caso del rock, donde los cánones marcan que las bandas que pretenden ser valoradas en el seno de este mundo del arte deben componer e interpretar sus propios temas.

Otro ejemplo traído a colación por Becker para tratar de mostrar la naturaleza convencional del sistema de valoración de las actividades artísticas, que frecuentemente se evidencia en la clasificación de una tarea específica como “artística” o “no artística”. El caso concreto que nos ocupa, vinculado a la grabación musical, es en la evolución del estatus del ingeniero de grabación y mezclador de sonido, cuyo reconocimiento ha cambiado sustancialmente desde sus orígenes hasta nuestros días:

“Con el advenimiento de la música de rock, los músicos cuyos instrumentos contaban con tecnología electrónica empezaron a experimentar la grabación de la tecnología como parte del trabajo musical. [...] Equipos como las grabadoras de múltiples pistas hicieron posible editar y combinar por separado los elementos grabados y manipular de forma electrónica los sonidos que los músicos producían. Las estrellas de rock, relativamente independientes de la disciplina empresaria, empezaron a insistir en controlar la grabación y la mezcla de sus interpretaciones. Sucedieron dos cosas. Por un lado, dado los importantes créditos que se daba a los mezcladores en los discos, la mezcla de sonido empezó a ser reconocida como una actividad artística que exigía un talento artístico especial. Por otra parte, quienes se habían impuesto como artistas musicales comenzaron a realizar la tarea ellos mismos o a reclutar a ex-músicos para ello. La mezcla de sonido, que era antes una mera especialidad técnica, se convirtió en parte integral del proceso artístico y se la reconoció como tal” (Becker 2008:35).

Este es un caso muy visible de la transformación de una actividad, anteriormente considerada meramente técnica en actividad “artística”. El reconocimiento que, en la actualidad, el mundo del arte del rock profesa hacia figuras como George Martin o Alan Parsons se muestra como especialmente revelador a la hora de constatar esta transformación de la que habla Becker. Hoy en día puede resultarnos contraintuitivo que alguien pudiera dudar de la influencia decisiva de estas actividades — producción musical e ingeniería de sonido— en la evolución del rock, su estética o su adquisición de un estatus de legitimidad cultural. Pero con este ejemplo, de nuevo Becker logra historificar las convenciones —que son la base tanto de la organización como del reconocimiento social de las distintas actividades— que pueblan los mundos del arte y desenmascararlas como tales.

La **convención** es, pues, una noción clave del planteamiento de Becker, pero no debemos pensar en ellas como mecanismos caprichosos y arbitrarios. Su papel en los mundos del arte no es solo el de generar una división del trabajo o una jerarquía de valoración de las actividades, sino también la de actuar como estructura de posibilidad de la actividad artística tanto en su producción como en su recepción. La convención existente en el seno de un mundo del arte funciona —la mayor parte de las veces— como el mecanismo práctico que permite la fluidez en los procesos productivos artísticos:

“Por lo general, las personas que cooperan para producir una obra de arte no deciden todo de nuevo cada vez.

En lugar de ello, se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la

forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker 2008:48).

Además, en la línea del interaccionismo que sirve de trasfondo a la obra de Becker, es fundamental que dichas convenciones sean compartidas, incluso para posibilitar la propia comunicación que dota de sentido al arte en tanto que acción social. Para él, la obra de arte genera “*un efecto emocional solo porque el artista y el público comparten el conocimiento y la experiencia de las convenciones invocadas*” (Becker 2008:49)¹⁰⁹. Siempre que entendamos el arte como interacción y, por tanto, como proceso comunicativo —como lo hace Becker—, es imprescindible que las partes posean en común los mecanismos que permitan la generación de sentido. Por lo tanto, la existencia de un sistema de convenciones en un mundo del arte no solo vertebra —como ya hemos comentado— las lógicas de producción, así como las formas de organización y división del trabajo, sino que también permite el mantenimiento de universos interpretativos compartidos.

Pero esto no debe hacernos olvidar que la dimensión “facilitadora” de lo convencional —la de ser ese suelo común y habilitante, marco de referencia creativa e interpretativa— que permite el fluir cotidiano del arte no es la única existente. La convención tiene una faceta coactiva; y, por más que sus efectos sean claramente más sutiles, también marca de forma decisiva a los mundos del arte. Y es que Becker no ignora que los mecanismos convencionales de los mundos del arte ejercen —no solo sobre el consumo, sino también sobre la producción— un efecto coactivo o, cuanto menos, directivo. Las convenciones que fundamentan el sistema de distribución —entendiendo “distribución”, en sentido amplio, como el conjunto de procesos mediante los que el producto artístico llega al público—, son ejemplo de ello. A continuación referiremos los dos principales efectos coactivos derivados de los sistemas de distribución imperantes en los mundos del arte.

El primer mecanismo tiene que ver con lo que podríamos denominar **introyección** o mecanismo de autocensura. Cuando un artista produce una obra de arte con la intención de que llegue a un público, no lo hace ciegamente, sino que mantiene, consciente o inconscientemente, la proyección de lo que cree

¹⁰⁹ Un ejemplo de ello sería el llamado Mickey Mousing, práctica de sonorización de las películas animadas consistente en la sincronización de las acciones visuales con los sonidos de un orquesta, y que ha asentado todo un código sonoro tácito que es reconocido, frecuentemente de modo inconsciente por el público (una bocina suena cuando alguien se suena los mocos, un harpa cuando va a tener lugar un *flash-back*, etc.)

que su mundo del arte espera recibir, o dicho de otro modo, “*dado que la mayor parte de los artistas quiere contar con las ventajas de la distribución, trabaja teniendo presente lo que el sistema característico de su mundo puede manejar*” (Becker 2008:118). Que su mundo del arte pueda “manejar” tanto desde un punto de vista material como cultural.

Material en el mismo sentido que evoca Becker refiriéndose a la hipotética escultura gigantesca cuya propia materialidad impide que sea expuesta en una galería convencional (Becker 2008:45–46). Aunque algo parecido podría suceder respecto a una obra de teatro con demasiados personajes y decorados —y que cuesta demasiado poner en escena— o una película demasiado larga —y que ninguna sala aceptaría proyectar. “*Las convenciones*”, explica Becker, “*sugieren las dimensiones apropiadas de un trabajo, la duración adecuada de una interpretación, las dimensiones y la forma indicadas de una pintura o una escultura. Las convenciones regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos*” (Becker 2008:48). Las limitaciones técnicas y materiales, a su vez, también dan forma a convenciones de la distribución que, de forma sutil, condicionan el resultado de la producción.

En el sentido cultural, también las convenciones hacen que el artista se vea obligado a trabajar teniendo presente el marco interpretativo de su cultura —tanto el canon estético como los símbolos convencionales de su mundo del arte— si quiere que su obra tenga una distribución exitosa¹¹⁰. Si una obra está demasiado alejada de esos cánones convencionales, podría ser rechazada por el público, la crítica o cualquier otra instancia del mundo del arte. La presencia fantasma de la imagen del “otro” —de ese público que aún no es— no determina absolutamente la producción artística¹¹¹, pero sí es algo que se mantiene pendiente sobre su cabeza —como espada de Damocles— condicionando la creación

110 Un ejemplo de la esencia de este debate podría encontrarse en la disputa que enfrentó a la apuesta surrealista predicada por André Breton (caracterizado por técnicas como la escritura automática) y la réplica que a sus principios suponía el método paranóico-crítico de Dalí donde la supuesta “autenticidad” del inconsciente debía ser domesticada y modelada por el propio artista.

111 Como exponía el propio Becker, “*decir que los artistas trabajan con la vista puesta en esas cuestiones no significa que dependan por completo de las mismas. Los sistemas cambian y se adaptan a los artistas tal como estos cambian y se adaptan a los sistemas. Por otra parte, los artistas pueden separarse del sistema contemporáneo y crear otro, o intentarlo, así como también arreglárselas sin las ventajas limitadoras de la distribución. Los mundos de arte a menudo tienen más de un sistema de distribución al mismo tiempo*” (Becker 2008:119). Existen numerosos ejemplos de distribuciones que nacieron como alternativas a los canales “oficiales” (y que incluso acabaron siendo canales de distribución consolidadas) como el famoso *Salón des refusés* de París o el circuito de música *indie* nacional estructurado en torno a determinadas salas (el llamado “circuito”) así como festivales musicales específicos.

y haciendo que esta se mantenga dentro de los márgenes de las convenciones del mundo del arte. El artista puede rebelarse contra ellas o respetarlas, o puede respetar la mayoría y romper sólo algunas, pero tendrá que lidiar con el corsé convencional sabiendo que en ello se juega la potencial aprobación del público. Pero no sólo del público, pues —como ya hemos comentado— existen, en los mundos del arte, instancias previas a este momento en que la obra artística es juzgada por el público¹¹².

El otro gran efecto coactivo que subyace en los métodos convencionales de distribución es precisamente aquel que podríamos denominar mecanismo de **preselección** o cuello de botella, y tiene que ver con el papel de los intermediarios. En los mundos del arte —al menos en aquellos que funcionan en países con una economía de mercado— es el mecanismo de la demanda reflejado a través del consumo del público el que, al menos aparentemente, dictamina la criba o selección entre los artistas que podrán ser distribuidos, vivir de su arte y, por tanto —en gran parte de los casos—, poder continuar produciéndolo. Este sistema otorgaría una supuesta igualdad de oportunidades a toda la producción artística, de no ser porque la distribución, así como la publicidad que ha de darla a conocer, que median entre la producción y el consumo poniéndolos en contacto, suelen estar a cargo de intermediarios especializados, sobre cuyos intereses hay que decir que:

“con frecuencia difieren de los de los artistas cuyo trabajo manejan. Como lo suyo es un negocio, los distribuidores quieren racionalizar la producción relativamente inestable y errática del trabajo "creativo" [...] Los distribuidores quieren poner orden en un proceso confuso, asegurar la estabilidad de sus actividades y también crear condiciones estables en las que pueda producirse arte con regularidad. Eso suele llevarlos a abordar los trabajos según criterios que no pasan por el mérito artístico de los mismos, como quiera que este se evalúe” (Becker 2008:118).

La diferencia de criterios entre aquellos que tienen en sus manos la distribución y los artistas pende

112 El artista, sin embargo, no debe entenderse como un "sujeto sujetado" pues es libre de posicionarse frente a las convenciones según distintos repertorios de acción optando por convertirse en "*profesionales integrados*" o "*rebeldes*". Sin embargo, la óptica antielitista de Becker no se limita a considerar tan sólo estos dos polos del arte profesional, sino que incluye a los productores de arte de carácter *amateur*, tanto aquellos que producen lo que él denomina "*arte folk*" —cuya producción centrada en una noción artesanal obedece a una visión de la producción artística centrada en la tradición. Son buenos ejemplos los citados por Becker, como el de las mujeres que hacen colchas o aquellos a los que llama "*artistas ingenuos*" —que se caracterizan por realizar su producción artística al margen de las formas de organización y cooperación cotidianas del mundo del arte así como de las instituciones de formación, como es el caso, citado por Becker, del arte *naïve* de la abuela Priscy — (Becker 2008:263–310).

sobre los procesos de producción como el riesgo silencioso —quizás el mayor riesgo para el miembro de un mundo del arte—, el de “no existir”¹¹³. Pero, ¿cómo pueden los mecanismos convencionales de distribución relegar al productor a un ostracismo artístico o frustrar su carrera incluso antes de que ésta dé comienzo? Con su capacidad de realizar una selección previa a cualquier juicio del público: ser o no distribuido por los canales convencionales, en otras palabras, fijar la agenda de lo ofertado en los medios masivos de distribución¹¹⁴:

“La distribución tiene un efecto esencial en la reputación. Lo que no se distribuye no se conoce y, por lo tanto, no puede apreciarse ni tener importancia histórica. El proceso es circular: lo que no cuenta con una buena reputación no se distribuye. Eso significa que nuestra consideración posterior sobre qué es el arte importante deberá tener en cuenta la forma en que los sistemas de distribución, y el sesgo profesional que suponen, ejerce influencia en la opinión respecto de qué pertenece a esa categoría” (Becker 2008:119).

Como refleja Becker, nuestra propia concepción de lo que es arte, o del arte que ha tenido “importancia histórica” tiene que ver con ese proceso circular de refuerzo y sobrerrepresentación que constituye el propio éxito distributivo¹¹⁵. Aquello que no llegó a pasar el cuello de botella de la distribución —obras literarias no publicadas, guiones no producidos, o incluso géneros artísticos insólitos— ni siquiera pudo llegar a ser sometido al juicio —positivo o negativo— de la historia. No llegó a forjarse reputación alguna, pues no llegó a tener la ocasión.

Y es que la **reputación** es otra de las nociones claves de la sociología del arte de Becker. Le preocupa la cuestión acerca de cuál es la razón por la que ciertas producciones artística trascienden y perduran en el recuerdo —contribuyendo de forma privilegiada a la configuración del mundo del arte

113 Por supuesto, tener intereses distintos no es lo mismo que tener intereses opuestos, por lo que la cooperación no deja de ser posible entre aquellos que ponen el dinero y los que aportan su trabajo creativo. Para Becker, el ajuste ha de ser mutuo; en su enfoque liberal no plantea el funcionamiento de los mundos del arte en términos de “conflicto”, pero no por ello ignora que, en lo relativo al poder, la relación entre productor e intermediario está fundada en la asimetría. La “libertad” creativa de un artista parece relacionarse, para Becker, de forma inversa con aquello que —destacando su condición dual, esto es, habilitadora y limitante— denomina “*las ventajas limitadoras de la distribución*” (Becker 2008:119).

114 Más concretamente con el término inglés *gatekeepers* (los guardianes de la puerta), que ilustra de forma especialmente clara el efecto planteado por Becker y suele utilizarse comúnmente en el mundo anglosajón en referencia a los intermediarios de los sistemas de comunicación de masas.

115 Toda la semántica que se edifica en torno a la cultura industrial del *bestseller* o superventas, fundada en la aceptación tácita del precepto de que el éxito llama al éxito, del mismo modo que Bourdieu entendía que “el capital llama al capital”. Y es que, en cierto modo, podría entenderse la reputación como una suerte de capital simbólico. Aunque dejaremos la posible comparación entre la terminología beckeriana y la bourdiana para más adelante.

— mientras otras caen en el olvido. Como intuye que este fenómeno no puede explicarse por la mera elección del público, acude a la noción de reputación del artista, entendiéndola como una construcción que podríamos identificar con el reconocimiento-valoración que un artista posee en un mundo del arte. La reputación tiene que ver con el conjunto de obras producidas por un artista, pero no se agota en su mera suma. Es la valorización y grado de relevancia que se otorgará a la producción de un autor incluso antes de su efectiva distribución, una suerte de crédito simbólico que preexiste a cada obra y que se reconfigurará con cada obra nueva. Se establece, de tal modo, un ciclo de reciprocidad entre la creación y el creador cuyo prestigio y (re)conocimiento público evolucionarán de forma concomitante. Como apunta Becker, “*en una serie de actividades entrelazadas, los mundos del arte crean y destruyen reputaciones*”, por lo que es importante entender “*la reputación como proceso*” (Becker 2008:338), esto es, como un fenómeno no esencial sino social y, por tanto, histórico y mutable.

Por otra parte, la reputación es un mecanismo del juicio artístico que —al igual que atribuíamos a las convenciones de los mundos de arte— posee dos dimensiones: una “habilitante” —funciona como criterio de preselección que orienta al público ante la ingente e inabarcable oferta cultural¹¹⁶— y otra “coactiva” —evita que el público tome riesgos de forma cotidiana y condena a la oscuridad distributiva a gran parte de los productores artísticos que no poseen una reputación—. Esta es la otra cara de la realidad que Becker trata de mostrarnos a través del caso Trollope (Becker 2008:42, 393). En la cumbre de su carrera, un escritor consagrado decidió hacer un “experimento”: publicó dos relatos utilizando seudónimo a fin de constatar cual era la valorización extra que su reputación aportaba a sus obras; obtuvo una receptividad casi nula y muy distinta de la de las obras que solía publicar con su nombre¹¹⁷.

116 Como apunta el propio Becker, “*en muchos mundos de arte, [...] el mecanismo de selección necesario para que la gente informada se preocupe sólo por lo que tiene verdadera relevancia, no funciona del todo bien. Hay demasiado material, demasiado trabajo, demasiadas personas a considerar. La asunción de la información perfecta no tiene sentido*” (Becker 2008:400). Ante incremento de la entropía informativa generada por la inabarcable oferta, podría entenderse la reputación de un artista como un “prejuicio útil” para el consumo cultural, o, por lo menos, una estrategia práctica que todos utilizamos diariamente —incluso de forma inconsciente— y que suele darnos unos resultados razonablemente satisfactorios. Es una de las principales motivaciones que nos lleva a comprar el disco de ciertas bandas sin haberlo escuchado previamente o a pagar por ver ciertas películas de la que sólo conocemos al director o a parte del elenco de actores.

117 Como relata el propio Trollope en su autobiografía: “*Una o dos veces oí que lectores que no sabían que yo era el autor [de los relatos] los mencionaban, y siempre en términos elogiosos; pero no tuvieron verdadero éxito. [...] Blackwood [el editor], que, por supuesto, conocía al autor, se mostró dispuesto a publicarlos, confiando en que los trabajos de un escritor experimentado se abrirían paso, incluso sin el nombre del autor. [...] Pero descubrió que su especulación no hallaba eco, por lo que declinó un tercer intento, si bien le había escrito un tercer relato. [...] Por supuesto, no hay en esto prueba alguna de que no habría tenido éxito una segunda vez, como lo obtuve antes, de haber seguido adelante con la misma perseverancia. [...] Otros diez años de trabajo incansable y no rentado podrían haber construido una segunda*

Este ejemplo, como tantos otros observables en los mundos del arte, evidencian que la reputación de un autor juega un papel crucial tanto en las oportunidades de impacto como en la valorización social de cualquier obra.

Pero Becker no se contenta con aplicar la noción de reputación sólo los artistas, para él, también las obras concretas, las escuelas, los géneros artísticos e incluso los medios de distribución poseen reputaciones (Becker 2008:395–396). Estas reputaciones no son estáticas sino —al igual que la reputación de un artista— variables, poseyendo también una trazabilidad histórica, especialmente en el caso de los géneros —como evidencia, por ejemplo, la evolución del estatus del mundo del arte de la novela gráfica— o de los medios de distribución —como denota el caso de la evolución del cine cuya dimensión artística aún era puesta en entredicho en los años 40 por cierta parte de la Crítica Cultural—.

6.3.3 . El cambio en los mundos del arte

Llegado este punto, Becker es consciente de que su planteamiento de los mundos del arte puede ser excesivamente estático o, dicho de otro modo, teme que pudiera parecer que su modelo plantea “*un sistema en equilibrio, que no cambia o que reacciona de forma automática a los cambios externos minimizando el cambio interno*” (Becker 2008:337). A fin de evitar transmitir dicha impresión, se apresta a introducir ciertos matices tratando de esbozar su propia forma de entender **el cambio** en los mundos del arte.

Si bien hasta el momento, los planteamientos de Becker se habían centrado en explicar los mecanismos de reproducción del orden establecido en los mundos del arte y sus formas organizacionales, esta última propuesta trata de dar cuenta de las mutaciones que pueden sufrir —y de hecho sufren— estos espacios sociales. Para empezar, distingue dos tipos fundamentales de cambio. El primero es aquel al que se refiere como **cambio continuo**. Como él mismo expone:

“Los trabajos artísticos que producen los mundos de arte, la actividad cooperativa mediante la cual se producen

reputación. En todo caso, hubo algo que me resultó muy claro: que con todas las ventajas que me debía haber dado la práctica de mi arte, no podía inducir a los lectores ingleses a leer lo que les daba, a menos que lo hiciera con mi nombre” (Trollope citado en Becker 2008:42).

y las convenciones por las que las personas coordinan esa cooperación cambian de manera más o menos continua. Las prácticas y los productos cambian porque nadie puede hacer algo exactamente de la misma manera dos veces, dado que los materiales y el entorno nunca son los mismos y porque la gente con la que se coopera hace las cosas de forma diferente” (Becker 2008:338).

Esta forma de deriva sutil y paulatina, aunque común y rutinaria —y quizás precisamente a causa de ello— ni siquiera suele ser percibida por la mayor parte de miembros de un mundo del arte. Sin embargo, no por ello es menos importante en la estética o las formas de organización resultantes de su acción. Podríamos comparar este tipo de pequeños cambios menores y acumulativos, tal y como hace el propio Becker, con la evolución del lenguaje; sobre todo en cuanto a sus formas de pronunciación y uso, donde pequeñas mutaciones —algunas de las cuales son incorporadas y otras desechadas— llegan a generar, de forma gradual y casi imperceptible, un lenguaje muy distinto de un momento histórico a otro o de un lugar a otro aún partiendo de un mismo punto de inicio. Los mecanismos de experimentación con el cambio e imitación juegan —en este tipo de cambio continuo que Becker también llama “deriva”— un papel fundamental. Un ejemplo concreto observable en el mundo del arte de la música es del desarrollo del *vibrato* como elemento estético de la ejecución de ciertos instrumentos de cuerda. En un plazo de tiempo relativamente corto, pasó de ser un recurso raro —ruptura de una convención— a un elemento común del mundo del arte, esto es, la nueva convención, sin que se diera en ello propiamente ninguna ruptura radical y repentina de las formas de ejecución¹¹⁸.

El segundo tipo de mutación que puede sufrir un mundo del arte es el **cambio revolucionario**, que Becker trata de esbozar tratando de aplicar al arte la noción de “revolución científica” de Thomas Kuhn, que se caracteriza por ser un cambio de mucha mayor profundidad y relevancia que los pequeños cambios cotidianos anteriormente referidos:

“las revoluciones difieren de los cambios graduales en lo relativo a intereses, atención y convención. Atacan en un plano ideológico y organizacional las actividades estándar de ese mundo de arte en ese momento. El ataque ideológico adopta la forma de manifiestos, ensayos críticos, reformulaciones estéticas y filosóficas y una historia

118 Para más información acerca de la evolución del *vibrato* en tanto que elemento estético de la ejecución de los instrumentos de cuerda ver (Katz 2010).

revisionista del medio; condena los viejos ídolos y ejemplares y celebra el trabajo nuevo como encarnación de valores estéticos universales” (Becker 2008:342).

Algunos ejemplos citados por Becker de este cambio de tipo revolucionario en mundos del arte específicos son los casos pictóricos del impresionismo o el cubismo, o el caso musical del dodecafonismo. Rupturas fundamentales que implican la generación de nuevas posibilidades expresivas así como de lenguajes nuevos que requerirán la generación de nuevos sistemas de convenciones.

En ambos casos —el de los cambios continuos y el de los cambio de tipo revolucionario—, Becker plantea que el triunfo de los mismos se fundamenta, en última instancia, en el desarrollo de nuevas estrategias organizacionales que resulten efectivas. Las nuevas formas de cooperación así como la recavación de apoyos es, para Becker, el común denominador de los cambios que han permanecido en los usos y la memoria de los mundos del arte:

“Las innovaciones perduran cuando los participantes las convierten en la base de una nueva forma de cooperación o incorporan un cambio a sus a actividades cooperativas habituales [...] Las innovaciones comienzan como —y siguen incorporando— cambios en una idea o visión artística. Su éxito, sin embargo, depende del grado en que sus impulsores puedan movilizar el apoyo de otros. Las ideas y visiones son importantes, pero su éxito y permanencia dependen de la organización, no de su valor intrínseco” (Becker 2008:348).

Por supuesto, estos matices sugeridos por Becker tampoco deben hacernos olvidar que el cambio no tiene por que estar exento de una reacción por parte de sectores del propio mundo del arte. Como él mismo apunta, “*los cambios se pueden producir de una forma pacífica y pasar casi inadvertidos, u ocasionar un conflicto importante entre quienes pierden y quienes ganan en la estima pública con el cambio en cuestión*” (Becker 2008:348). Y es que es necesario tener en cuenta que los cambios más profundos pueden chocar de bruces con ciertas resistencias, sobre todo por parte del *stablishment* vigente en el mundo del arte, aunque también —y sobre todo en primera instancia— por parte del grueso de los miembros de un mundo del arte. Tomando como ejemplo el caso de las nuevas convenciones del mundo del arte de la danza —aunque perfectamente extrapolable a cualquier mundo del arte—, expone:

“Todo el que impulse con éxito una nueva convención que exija competencias que él tenga y yo no [...] no sólo

ataca mi estética, sino que también pone en peligro mi posición en el mundo de la danza. Resisto lo nuevo porque me resulta desagradable en términos estéticos y, por lo tanto, moralmente reprobable, y porque puedo salir perdiendo si reemplaza lo viejo. Hay otros, además del artista, que tienen algo invertido en el *statu quo* y que pueden perder como consecuencia de un cambio de las convenciones aceptadas” (Becker 2008:344).

En esta reacción contra la innovación —ya sea esta última de carácter estético, organizacional o tecnológico— suelen confundirse de forma práctica una multiplicidad de criterios que van desde el propio interés —no siempre percibido conscientemente— hasta la mera defensa de ciertas formas de proceder con las que el agente se siente “cómodo”. El rechazo se integra de forma transversal en la concepción artística de los agentes convirtiéndose en una posición moral de defensa de lo existente en nombre de ciertos universales artísticos. El análisis de las convenciones que nos propone Becker, deja en evidencia que muchas de estas reacciones plantean, en nombre de unos valores artísticos intemporales y eternos, la defensa de procedimientos convencionales que son, en realidad, históricos y cambiantes.

Por último, la cuestión de la tecnología y su función en el cambio de los mundos del arte que nos plantea Becker, presenta sugerencias ciertamente interesantes de cara a nuestro objeto de estudio. Como él mismo apuntaba, “*no debemos confundir la innovación con el desarrollo de un mundo de arte*”, pero debemos tener claro que “*los nuevos mundos se desarrollan en torno de innovaciones —técnicas, conceptuales o cambios organizacionales—*”. A pesar de que “*la mayor parte de las innovaciones no produce nuevos mundos de arte*”, no hay que olvidar que “*algunos mundos de arte comienzan con la invención y difusión de una tecnología que hace posible nuevos productos artísticos*” (Becker 2008:349). La importancia de lo tecnológico es, pues, fundamental para el planteamiento de Becker en cuanto al cambio experimentado por los mundos del arte así como para la posibilidad de que se generen nuevos mundos.

Su visión del desarrollo tecnológico en lo relativo al arte, sin embargo, no plantea una evolución directiva sino más bien —o, al menos, generalmente— una adaptación práctica del propio mundo del arte a las nuevas condiciones materiales de la sociedad:

“El desarrollo técnico probablemente se origine con fines no artísticos, dado que el arte no suele tener la

suficiente importancia como para que los inventores se dediquen a sus problemas [...] Las invenciones y avances que hicieron posible la fotografía fija y el cine no surgieron del deseo de alguien de hacer arte, sino de las posibilidades científicas, comerciales y de entretenimiento de esos medios” (Becker 2008:349–350).

El hecho de que el desarrollo tecnológico llegue de forma tangencial al mundo del arte implica dos cosas. La primera es que el avance de la tecnología no responde —al menos directamente— a las necesidades y criterios propiamente artísticos; la segunda que dicho avance no se inserta sin más en ningún mundo del arte, sino que se produce en esa incorporación un proceso de mediación.

Esta consideración abre las puertas a una idea de “apropiación tecnológica” que rechaza la verticalidad monolítica y la directividad planificada —como ya vimos en anteriores capítulos— por los primeros análisis de la cultura de masas llevados a cabo por la Crítica Cultural y, a la vez, esboza una relativa separación fáctica del mundo del arte respecto del avance de las “bases materiales” de la sociedad. El avance tecnológico no es directamente trasladado al mundo del arte, sino que éste lo incorpora apropiándose de él en formas particulares o elaborando —como también apuntábamos antes— ciertas resistencias¹¹⁹.

La cuestión del desarrollo tecnológico también ha sido clave para la consolidación y expansión de muchos mundos del arte, especialmente en su faceta de potenciar la comunicación fundamental necesaria para la evolución de los mismos:

“Esas puertas, que aíslan a los artistas locales de la influencia de los trabajadores de otras localidades que producen una versión diferente de la innovación, ya habrán empezado a abrirse como consecuencia del aumento de la comunicación entre los mundos de arte locales [...] Cuando las técnicas de impresión hicieron posible la “reproducción exacta de copias”, los artistas de todas partes (y también los miembros del público) pudieron ver trabajos de los que antes sólo habían oído hablar” (Becker 2008:367–368).

Becker entiende, por ende, tanto los avances en comunicación como en las formas de reproducción de la obra artística como elementos “habilitantes” de los mundos del arte. Su función comunicativa expande las fronteras de estos mundos e interconecta mundos del arte, antes locales, en redes de

119 Proceso que, inevitablemente ha de recordarnos a la noción de la técnica como “*tertium comparationis entre la superestructura e infraestructura*” que ya esbozara Adorno en la “Introducción a la Sociología de la Música” (Adorno 2009a:414).

interacción cada vez más global, generando nuevos públicos a la par que nuevos productores. Este fenómeno fue especialmente trascendente para determinados mundos del arte, como es el caso del jazz —que Becker utiliza como ejemplo— hasta entonces limitado a la ejecución en directo:

“El jazz era una forma flexible improvisada que no podía plasmarse con facilidad con la notación estándar ni desplegarse en una partitura. Los discos permitieron que ese estilo efímero se consolidara y conservara. Eso lo hizo mucho más fácil de aprender. También hizo que el estilo pudiera aprenderse sin un contacto directo con el intérprete” (Hennessey citado en Becker 2008:369).

Los nuevos sistemas de reproducción y comunicación —en el caso de música especialmente el disco y la radio— fueron catalizadores fundamentales de esos nuevos mundos del arte. Acompañaron su desarrollo y se instituyeron, incluso, como nuevos modos —no solo de consumo— sino también de aprendizaje musical económicamente más asequible y menos sometido a limitaciones geográficas:

“Los discos y la radio siguen teniendo la misma importancia en el desarrollo de nuevos mundos musicales. El estudio de Bennett (1980) de la forma en que los jóvenes músicos de rock aprenden a tocar sus instrumentos y a combinar fuerzas para producir rock hace hincapié la importancia de las grabaciones como sustituto funcional de las partituras. De hecho, dependen tanto de los discos, que la mayor parte de ellos nunca aprende a leer música. Las grabaciones, sin embargo, los mantienen en contacto con lo que se hizo y lo que puede hacerse en ese terreno” (Becker 2008:370).

Lo que en un primer momento se plantea como un mero cambio tecnológico toma otra dimensión a través de la apropiación que de ello hace el mundo del arte y termina produciendo, como en el ejemplo citado, nuevos métodos y técnicas de aprendizaje, así como todo tipo de cambios en las formas en las que el público vive —o puede acercarse a— las producciones artísticas. A través de un «proceso de apropiación» —noción que desarrollaremos en el epígrafe de DeNora— que adapte la tecnología al propio mundo del arte —tal y como refleja el fenómeno de expansión de las bandas de *garage rock* de los 60— pueden surgir las condiciones de posibilidad de nuevas formas de interacción cooperativa que cambien de forma radical los modos de organización de un mundo del arte.

6.3.4 . “Campo artístico” vs. “mundo del arte”: confrontación y propuesta

Todos estos elementos esbozados por Becker para dar cuenta de los espacios sociales del arte, plantean una perspectiva tan original como desmitificadora. Como decía Antoine Hennion utilizando la ironía mientras fingía ponerse en la piel del propio sociólogo norteamericano: *“no he hablado más que de sociología de las ocupaciones, pero intentad hablar del arte como antes. Todo lo que digáis habrá cambiado de sentido. El conceptor es un obrero, el público un productor, el teórico un remendón”* (Hennion 2002:142).

Por simple, e incluso intuitivo, que parezca el planteamiento de Becker, cumple su objetivo fundamental, aquel que Hennion identificaba como la intención de *“demostrar la inestabilidad general de cualquier definición”* (Hennion 2002:141), así como el de repensar el arte en términos más mundanos. Replantea las nociones fundamentales del espacio social del arte ilustrándolo a través de la práctica mediante múltiples ejemplos concretos que ubiquen la reflexión al nivel de la interacción más básica. Abre la puerta a una perspectiva que supone un viento fresco en la sociología de la cultura y que viene a añadirse a las ópticas existentes, como la visión “industrialista” frankfurtiana (el espacio de producción entendido como “sistema” que es una “transposición tardía” de la lógica del capital al mundo de la cultura) o a la teoría de campos de Bourdieu (espacio semiautónomo de posiciones, disposiciones y tomas de posición).

En este epígrafe plantearé, precisamente, una breve comparación entre la noción de «campo del arte» en Bourdieu —que ya desarrollamos con profusión en su correspondiente apartado— y la idea de «mundo de arte» de Howard Becker como dos posibles abordajes sistemáticos del espacio social de producción artística. Trataremos de averiguar si algunos de los componentes de la noción de mundo del arte pueden aportar algo y, de este modo, enriquecer el enfoque de campo de Bourdieu y, en el caso de que así sea, trataremos de identificar e incorporar dichos elementos.

Es cierto que la óptica de liberal militante esgrimida por Becker ha podido derivar en ciertas debilidades a propósito de su sistematización de los espacios de producción cultural. En su sociología

—que era, según Hennion, “*la más liberal de las sociologías*” (Hennion 2002:125)— hay ciertas carencias, en especial respecto a toda idea de estructura, así como por lo que respecta a la noción de poder y sus mecanismos de funcionamiento. Pareciera que la producción artística surge de la “libre asociación” de individuos en redes de cooperación sin que en ello jueguen, en principio, coherciones provenientes de la estructura de poder. La idea bourdiana de dominación no sueña con aparecer en el interaccionismo beckeriano sino se la fuerza hasta un extremo que le sería impropio. Sin embargo nociones como la «reputación», la idea de entender la convención como algo a la vez habilitante y constrictivo o la ideas relativas al “cuello de botella” creado por la “oferta” (que se refiere obviamente a la Industria Cultural) o la propia referencia a los intereses distintos que separan a los productores de aquellos que controlan los canales de distribución (ídem), vienen a matizar esta visión tan aparentemente liberal-naïve de forma decisiva. Por todo ello, así como por la repercusión que la “perspectiva de la producción cultural” de Becker ha tenido en la sociología del arte, en general, y de la música, en particular, he considerado imprescindible atender a sus propuestas. Y, tras el desarrollo de este capítulo, he detectado algunos elementos teóricos que, efectivamente, podrían venir a complementar las lagunas previamente expuestas en la sistematización bourdiana de los espacios sociales del arte.

En el siguiente cuadro planteamos una comparación entre las distintas respuestas que ambos planteamientos formulan en sus respectivas apuestas a propósito de algunos de los interrogantes cruciales sobre el espacio social del arte:

	Mundos del Arte	Campo artístico
Extensión	Concepción maximalista y antielitista	Visión centrada en la producción profesional
Principal forma interacción	Interacción cooperativa	Conflicto interno y conflicto externo-mediado
Forma autoregulación	Convención e “introyección” de convenciones	Autonomía relativa, <i>nomos</i> del campo, <i>habitus</i>
Mecanismos reproducción de la desigualdad	Reputación	Posición/trayectoria, capital simbólico, violencia simbólica
Cambio	continuo/revolucionario	Conflicto y los “estados del campo”
Tecnología	Posible clave de un cambio e incluso creación de un nuevo mundo del arte	Práctica omisión del factor tecnológico

Tal y como se observa en el cuadro, de cara a complementar el planteamiento del campo artístico de Bourdieu como sistematización de un espacio social del arte, existen varias propuestas beckerianas que bien podrían mejorar de forma decisiva la sistematización de nuestro abordaje. Una de ellas tiene que ver con la **extensión** del espacio social que se toma como objeto. En este caso es especialmente interesante la propuesta maximalista e inclusiva de Becker, que entiende que no se puede estudiar la producción atendiendo sólo a los artistas profesionales. En aras de aprehender el espacio social de “producción”, y entendiendo que la producción cultural es una actividad más difusa y sometida a disputa de lo que suele pensarse —recuérdese el debate subrayado por Becker acerca de la categorización arte/artesanía—, es necesario añadir a cualquier esquema tanto al público como a los productores *amateurs* como parte activa de la sistematización del espacio del arte.

A propósito de la **principal forma de interacción** que se da en el campo, es necesario encontrar un justo balance entre interacción cooperativa y conflicto que permita explicar ambas lógicas, ya que todo apunta a que, en el seno del espacio social del arte, ambas actúan simultáneamente. Aunque en este punto, se hace evidente que el enfoque de Becker es bastante más inocente que el de Bourdieu, sintetizar las dos visiones tradicionalmente enfrentadas —“el conflicto como motor” vs. “la cooperación como motor”— en una que atienda simultáneamente a ambas lógicas es absolutamente fundamental.

Sobre las formas de “**autorregulación**” del espacio social del arte, es obvio que Bourdieu fue mucho más sistemático desarrollando sus instrumentos teóricos y explicaciones. La conjunción de la idea de “autonomía relativa del campo”, la idea de su regulación por un *nomos* propio de dicho espacio y la explicación del plano disposicional de los agentes a través del concepto de *habitus* resultan, a todas luces, una maquinaria explicativa más compleja y mejor trabada que la conjunción de «convenciones» y su “introyección” —resistida o no por parte de los agentes— tibiamente formulada por Becker.

Sin embargo, podría entenderse que la noción beckeriana de “reputación” viene a dar cuenta de la **desigualdad** y su reproducción en el mundo del arte, en el mismo sentido que los elementos de la

teoría de la práctica en el seno del campo. Aunque mucho menos desarrollada, la reputación aparece asumiendo el mismo papel explicativo que la suma bourdiana de “posición” y “trayectoria” ejercían en el campo artístico. Las nociones de “capital simbólico” y “violencia simbólica” de Bourdieu, sin embargo, vienen a complejizar y enriquecer su análisis, que se vuelve más refinado y sutil que el abordaje beckeriano.

Donde sí que puede decantarse la balanza a favor del modelo beckeriano —a parte de en lo respectivo a la idea de un campo inclusivo que no se agote con los productores “profesionales” que ya hemos mencionado— es ante las dos principales lagunas de la teoría de campos cuya crítica ya esboqué en el capítulo relativo a tal efecto, a saber: la visión del cambio en el espacio social del arte y el papel de la tecnología.

En cuanto al **cambio** en el seno del espacio social del arte, parece que se trata de una de las dimensiones menos consideradas por Bourdieu —con algunas excepciones de la que es un ejemplo el “Impromptu sobre Beethoven” donde se esboza brevemente la noción de “campo en transición” (Bourdieu 2001b)—. Su exposición de los estados del campo parece limitarse a constatar estadios pero no a hilar la forma de su desarrollo e interconexión o los propios mecanismos del cambio. El conflicto mantiene las posiciones aunque los agentes que las ocupen cambien; una vanguardia sustituye a otra, pero el campo, esencialmente permanece anclado en su división estructurada posicionalmente. Quizás sea debido a que la propia noción de campo se desarrolla más con fines a explicar el mantenimiento y reproducción de estos espacios semiautónomos o microcosmos sociales que son los campos que para proponer una verdadera teoría del cambio social. La idea sugerida por Becker a propósito de entender dos tipos de cambio, uno continuo que se produce día a día —como el ejemplo de evolución de las lenguas— y uno revolucionario —como es el caso del nacimiento de dodecafonismo o el cubismo, o como pudiera ser la aparición de una nueva tecnología que revolucione las técnicas y las formas de cooperación, como representó en la producción musical la aparición de la reproducción mecánica que vino de la mano del fonógrafo— aporta una forma de abordar el cambio en los espacios culturales que

puede venir a complementar de forma sugerente la teoría de campos de Bourdieu.

En lo que respecta, a la **tecnología**, y como veremos más adelante en el presente capítulo cuando tratemos las alianzas teóricas del culturalismo con la ANT, el enfoque de Becker tiene en cuenta que la tecnología juega un papel fundamental en las “posibilidades cooperativas” de un mundo del arte. Incluso llega a esbozar la idea, como ya comentamos en su momento, de que un cambio tecnológico puede generar nuevos mundos del arte que se diferencien de los ya existentes. Esta recuperación del papel central de lo tecnológico en el espacio social del arte desembocará, más tarde, en los desarrollos relativos a la idea de “apropiación” de la tecnología como un proceso ni monolítico ni impuesto unilateralmente, sino abordado en su justa complejidad.

Por todo lo expuesto, considero que “Mundos del arte” y “campo artístico”, suponen, dos abordajes teóricos que, a pesar de sus diferencias —o precisamente gracias a ellas—, se nos muestran como dos lógicas que pueden —y han de— complementarse entre sí, si queremos avanzar en la comprensión de los espacios sociales del arte.

6.4 . *Hennion: una apología de la mediación*

Antoine Hennion es miembro del *Centre de la Sociologie de l'Innovation* (CSI), del que él mismo fue director durante años y que está adscrito a la *École nationale supérieure des mines de Paris* (Mines ParisTech). Se trata de una institución de renombre internacional que se define a sí misma como un centro de investigación especializado en el estudio del “*desarrollo y el rol de la ciencia y la tecnología en la sociedad*”¹²⁰, campo que, en las últimas décadas, se ha venido a llamar *Science and Technology Studies* (STS). Por ella han pasado múltiples sociólogos de renombre, entre los que destacan especialmente Michel Callon y Bruno Latour, dos de los principales desarrolladores de la Teoría del Actor-Red (ANT) —igualmente conocida como sociología de la traducción— cuyos trabajos influyeron de forma palpable, como constataremos

120 Web del CSI: <http://www.csi.ensmp.fr/en/>

más adelante, en el acercamiento que el propio Hennion realizó respecto a la música como objeto de investigación.

Resulta ciertamente difícil encajar a Antoine Hennion en una corriente de pensamiento específica. Puede decirse de él que es un teórico pragmático que bebe a la vez de la ANT, de la sociología clásica de Durkheim o de la Crítica Cultural. Si se ha tendido a ubicar la obra de Hennion dentro de los estudios culturales de la música, es más bien debido a la enorme influencia que ha tenido en estos últimos que a causa de su adscripción proactiva a los mismos. Sin embargo, Hennion presenta muchos rasgos en común con aquellos enfoques sobre la sociología de la música que surgieron tras el “Giro Cultural” y es responsable —directa o indirectamente— de muchos de los avances teóricos que se han realizado en este campo en las últimas dos décadas. Su enfoque general, no se identifica exactamente con la tradición anglosajona de los *cultural studies*, sino que recibe su influencia pasándolos por el tamiz de la sociología francesa —clásica y contemporánea—, así como por el de la etnomusicología.

6.4.1 . “La Pasión Musical”: tras el escurridizo objeto de la música

Su obra magna, “La Pasión Musical” [*La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*] (Hennion 2002), publicada en 1993, supuso un profundo replanteamiento de las corrientes tradicionales de la sociología del arte y la cultura. Proveniente de una formación a la vez técnica y sociológica —de lo cual no deja de valerse para lograr un pivotaje teórico ciertamente sugerente—, y antiguo discípulo de Luc Boltansky —quien fuera su director de tesis—, Antonie Hennion trata, en esta obra, de acometer una tarea difícil que, en ciertos momentos, da incluso la apariencia de ser demasiado volátil para ser aprehendida. A través de los hábiles juegos poéticos que llegarán a caracterizar su narrativa, establece una similitud de partida entre la aparente condición indeterminada de su objetivo y la naturaleza etérea del objeto que pretende abordar, esto es, la música y la pasión que se erige a su alrededor. Como él mismo refleja en la introducción tratando de resumir la naturaleza y propósito de su obra:

“El objeto del presente libro es inestable, como el de la música. Aspira a elaborar una sociología de la pasión musical que no desdeñe sus propias mediaciones, que no aplaste la realidad analizada con sus instrumentos de análisis. Pero apunta también en sentido inverso, hacia una teoría de la mediación formulada según la lección que proporciona la música, y para ello lleva a cabo un rodeo por las ciencias sociales del arte, con la finalidad de comprender el tratamiento que éstas reservan a la obra, su «contexto» y, sobre todo, su dificultosa relación, al comparar el caso de las artes visuales y el de la música” (Hennion 2002:15).

Pero esta declaración de intenciones no debe llevarnos a pensar que Hennion pretende esconder al objeto musical tras el artificio retórico; lejos de esquivarlo —ya sea a través de la reducción o de la veneración—, “La Pasión Musical” es un intento de encarar su realidad poliédrica. Enfrentarse al *“huidizo objeto de la música”* es partir de la aceptación del hecho de que *“la música choca con problemas para definir su objeto imposible de fijar materialmente. Obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia”* (Hennion 2002:15). Desde este planteamiento de inicio al menos una cosa queda clara, no parece que entender lo musical sea una tarea fácil y directa, a la que pueda accederse sin más.

Para ser coherente con esta idea de que la música no es aprehensible si se toma abstrayéndola de todo contexto, opta por recurrir a un ejemplo particular, donde este acceso —necesariamente indirecto— al objeto musical sea más evidente. Para ello, recurre al caso de la música del barroco. La **“disputa barroca”**, como es presentada por Hennion, nos remite al contencioso que durante años enfrentó a dos visiones opuestas —y sus consiguientes apuestas a nivel de ejecución e interpretación— del repertorio de dicha etapa de la música culta occidental. Se trata de una disputa moderna que oponía dos concepciones rivales de la música antigua, y es un claro ejemplo que evidencia la relación —a menudo negada, pero más frecuentemente acallada— de la música con sus objetos. El caso de una música —la barroca— que fue, como explica el propio Hennion:

“tocada, olvidada, recuperada e interpretada de manera moderna, finalmente vuelta a recuperar y tocar al modo antiguo, en cada ocasión apoyada sobre una configuración diferente de objetos contradictorios [...] A la oposición entre dos siglos, separados por una distancia infranqueable, sustituye una madeja inextricable de hilos tendidos entre la música de Versalles y el discófilo contemporáneo sostenidos por la más heteróclita panoplia de las

Y es que, a pesar de que en este tipo de controversias musicales —de la que el caso del barroco podría ser paradigma— todos los bandos de la contienda suelen apelar a alguna suerte de esencia, identidad irrenunciable del objeto cuya autenticidad está fuera de toda duda y por encima de todo debate. Sin embargo, como nos muestra la propia mutación de la música barroca, en realidad "*no existe nunca ante nosotros ningún garante estable, ningún objeto finito al que permanecer fiel, sino una sucesión de hábitos y cosas, cuyo punto de fuga se llama la música amada*" (Hennion 2002:74). Más que una mera nota de relativismo —o incluso más que la denuncia beckeriana de la arbitrariedad de la convención—, lo que el caso de la música del barroco que expone Hennion trata de poner de manifiesto es el eterno movimiento de los objetos artísticos y sus contextos, y no sólo eso, sino también evidenciar la complejidad de los procesos de construcción del gusto por ese objeto. Como él mismo expresa:

“La destrucción de la credibilidad de un gusto, en suma bastante rápida y brutal [...] permite captar de manera excepcionalmente clara, táctil, el movimiento habitual de la construcción del gusto, que opera en sentido inverso. Es decir, no a la afirmación subjetiva de un «me gusta esto», que sella su triunfo final, sino la lenta proyección de las relaciones musicales inestables en los objetos, numerosos y heterogéneos, apoyados unos en otros, y, recíprocamente, la naturalización progresiva, en el melómano, del sentimiento de reconocimiento de la música que, como Atenea, parece surgir totalmente ataviada" (Hennion 2002:72–73).

Lo que se manifiesta más claramente en este proceso que supuso el contencioso en torno a los modos de ejecución del repertorio barroco, es la frecuente inversión analítica de los términos del juicio del gusto. La afirmación subjetiva, que suele naturalizarse con frecuencia en la expresión del gusto es, en realidad, el fin de un proceso en el que intervienen numerosos elementos que evolucionan en concomitancia con nuestra concepción del “deber ser” —esa música amada que actúa como una asíntota eterna— del propio objeto musical. El efecto —tal como expresa el propio Hennion con la imagen poética de la diosa Atenea, de la que los mitos cuentan que nació de la cabeza de Zeus no desnuda, sino vestida, armada, ya adulta y poseedora del más refinado conocimiento— es que se acaba

121 Sobre esta vuelta de tuerca a la propia noción de autenticidad que introduce el tiempo y la situación de la obra, ver el artículo de Latour y Lowe sobre la migración del aura, atendiendo especialmente a los casos relativos a la restauración de las pinturas *Nozze di Cana* de Veronese y *Los embajadores* de Holbein (Latour and Lowe 2010).

naturalizando tanto la construcción del gusto como toda construcción estética. Sin embargo, el caso concreto de los cambios en la interpretación de la música barroca muestra que el proceso de evolución de la estética no es la búsqueda teórica que avanza por un camino rectilíneo que tiende hacia una pureza objetiva, sino, más bien, como expone Hennion, el fruto de "*la acumulación de una larga serie de pequeñas fijaciones secundarias en diversos objetos*". Esa larga lista de indirecciones, "*es lo que, paulatinamente, crea la música, la presenta ante el músico como algo natural, a medida que esa serie, incorporada en todo músico y a todos los objetos que manipula, no es ya visible, y está presente sin que haya que convocarla*" (Hennion 2002:73). El objeto — la música— ha eclipsado a los objetos que sirven a su constitución y desarrollo¹²².

Todo este circunloquio sirve a un doble objetivo, el primero es denunciar algo que, si bien puede antojarse evidente, no siempre lo es tanto; se trata de poner de manifiesto que "*esta relación directa entre el sujeto de gusto que ejerce su libertad y un objeto con el que se mide es una fábula*" (Hennion 2002:75). El segundo objetivo, que será también la tesis fundamental de la obra de Hennion, es restituir el papel intermedio de los elementos que han sido apartados tradicionalmente de los intentos de abordaje de la música y que, como hemos visto, tienen mucho que aportar a la comprensión del fenómeno global. La propuesta de "La Pasión musical" es, pues —y como ya rezaba el subtítulo del original francés—, construir una sociología de la mediación aplicada a la comprensión del objeto musical.

6.4.2 . Armando una sociología de la mediación

Pero la noción de la mediación que interesa a Hennion y que será el eje de su propuesta tampoco es sencilla. Repoblar el paisaje desolado que las distintas teorías que trataron de dar cuenta del arte han dejado —una vasta llanura entre la obra y el público—, exige un nuevo circunloquio, el necesario para derrocar los tronos de las grandes corrientes teóricas que han polarizado los abordajes del arte

¹²² La recurrente utilización del término "objeto" en Hennion puede llevar a confusión, sobre todo debido a que se utiliza para hacer referencia, básicamente, a tres conceptos distintos: el objeto como "objeto de estudio", en este caso, la música; el objeto como uno de los extremos de la dualidad sujeto-objeto; y el objeto propiamente como "cosa", anclaje material de una realidad social, como la partitura, el instrumento musical o el disco, aquello a lo que Hennion se referirá como "la música y sus objetos".

acallando a la mediación. Llegado a este punto, Hennion hace su propuesta, la que guiará todo el desarrollo futuro de su sociología de la mediación:

"Apostemos por que lo que se nos retira con una mano, la autonomía del objeto o el poder del sujeto, nos sea devuelto centuplicado con la otra, en la nueva proliferación de una realidad intermediaria plena, por fin liberada de su esclavitud a la pareja sujeto-objeto" (Hennion 2002:76).

Este propósito lleva a Hennion a realizar un recorrido por algunas de las distintas teorías que han tomado al arte como objeto sociológico. Sintetizando su análisis, podríamos distinguir, por un lado, a aquellas corrientes que plantean entre arte y sociedad una relación de primer grado, esto es, que los sitúan frente a frente y directamente. En esta categoría, entrarían, curiosamente, dos polos enfrentados del análisis de la obra artística. Por un lado la crítica estructuralista, caracterizada por "*la empresa marxista de reducción del arte a los intereses ideológicos o mercantiles de una clase*" que puede percibirse con claridad en los inicios de la crítica frankfurtiana; por otro lado, aquella corriente que tiende al "*desciframiento imaginario de las obras*"¹²³ (Hennion 2002:120). Ambas son aproximaciones de "primer grado", esto es, no introducen en su esquema de comprensión mediación alguna entre el sujeto y el objeto.

Para asistir a la aparición de las primeras consideraciones de la mediación, Hennion considera que hay que recurrir a Durkheim, quien ya en "Las formas elementales de la vida religiosa" (Durkheim 2003) planteara la noción de **creencia**, que supuso una de las mayores aportaciones de la tradición sociológica a la comprensión de lo cultural, y el claro establecimiento de una mediación —relación de segundo grado— entre la sociedad y el objeto. Para Hennion, la noción de creencia que Durkheim desarrolló en el campo de estudio de las religiones fue el origen de la complejización de los análisis de la cultura, el paso de entender el vínculo sociedad-religión de "primer grado" a uno de "segundo grado" que ya incluía la indirección de una mediación —posición ocupada por la creencia— que se situaba

123 Hennion se refiere aquí al "*ensayismo del comentario impresionista*", bastante común en la tradición francesa y polo opuesto de la tendencia a la *grounded theory* postulada por el giro cultural; esta corriente defendería que "*el sentido reside en la obra, no hay más que descifrarla con lentes sociológicas para leer en ella la significación social del arte, las ideologías de los que la han producido o recibido, el «ojo» o el Zeitgeist de un siglo*" (Hennion 2002:87). A ojos de Bourdieu —como ya vimos en el capítulo anterior— el abordaje que Jean-Paul Sartre realiza acerca de la figura de Flaubert y su obra en "L'Idiot de la famille" constituiría un ejemplo de este estilo. También pueden percibirse rasgos de esta tendencia en las "Mitologías" de Roland Barthes (Barthes 1980). Generalmente, aunque sugerente, este "comentario impresionista" suele ampararse en la forma ensayística para evitar formular un planteamiento metodológico claro y sistemático.

entre el objeto religioso y la sociedad dotando de un nuevo sentido a su relación. Durkheim —a diferencia de lo que plantearía una aproximación de “primer grado”— ni niega el poder de la religión ni la refrenda con su veneración, por contra, interpreta el juicio sobre su potencia como un malentendido del sujeto que la práctica; este error del aborigen, sin embargo, no reside en entender la existencia de un "poder real" en la religión, sino en errar el punto de la realidad donde reside ese poder. Esta idea durkheimiana, a la que Hennion hace referencia como al “*delirio fundado*” (Hennion 2002:236)¹²⁴, quedaría resumida —en palabras del propio Durkheim— en los siguientes dos extractos de "Las Formas Elementales":

"Aunque por esta razón podamos decir que no hay religión sin un cierto delirio, cuando tiene las causas que le hemos atribuido, tiene un buen fundamento" (Durkheim 2003:358).

"Así que no es un delirio propiamente dicho, pues las ideas allí objetivadas tienen su fundamento, no por cierto en la naturaleza de las cosas materiales en las que se insertan, sino en la naturaleza de la sociedad" (Durkheim 2003:361).

Dicho de otro modo, no se trata de *magia* sino, en todo caso, de una suerte de "magia social". El poder existe, pero su foco de origen es desplazado, por el análisis del sociólogo, de la propia religión a sus fundamentos sociales. Para Hennion queda claro que la durkheimiana es la tradición que, más tarde, rescatará Bourdieu para sus estudios sobre el consumo cultural. Así surgió “La Distinción”, cuya principal aportación fue, a ojos de nuestro autor, el especial énfasis que el sociólogo bearnés puso en:

“la necesidad de la denegación, y su potencia causal: ésta invierte los términos de la delegación que hace del delegado el detentador de un poder en aquellos sobre los que ejerce su poder. Lo mejor de Bourdieu se encuentra, a nuestro parecer, en la fuerza de esta visión del mundo como imperio de delegaciones en series, selladas por negaciones que las naturalizan” (Hennion 2002:122).

Hablamos de ello al tratar la noción bourdiana de capital simbólico en sus múltiples variantes y la idea de una negación necesaria que sería condición del reconocimiento, esa suerte de “interés en el desinterés” que viene a implicar la creencia como elemento esencialmente simbólico¹²⁵. En resumidas

124 Bourdieu planteaba algo parecido al apuntar que para Durkheim la religión era una "ilusión", pero una "*ilusión bien fundada*" (Bourdieu 1988:133).

125 Ver el epígrafe “Capital simbólico: la desigualdad y su reproducción” en el capítulo "Bourdieu y la producción cultural" de la presente tesis.

cuentas, Durkheim aportó el primer atisbo de mediación a través de la “creencia” en las “Formas Elementales” aunque su aplicación se limitó, en este caso, a lo religioso; Bourdieu, por su parte, hizo una doble aportación en “La Distinción”: por un lado, extendió esa misma noción durkheiminiana al consumo de todo producto cultural y, por otro, desveló la mencionada negación de la propia mediación como clave de su eficacia social. “*El primer gesto de la sociología del arte*”, como explica Hennion, “*es una interrupción. El arte es arrancado a la fascinación que pone en comunicación directa al creyente y al objeto de su creencia*” (Hennion 2002:120). Se interrumpe la relación directa entre el sujeto y el objeto cultural colocando entre ambos elementos la mediación de una creencia, producto social y compartido donde reside el verdadero poder de lo cultural.

Se constata, pues, que con la aportación de la sociología del arte —heredera, como ya apuntamos, de la creencia durkheiminiana—, se han realizado importantes avances respecto a modelos anteriores —los que sólo veían una relación de primer grado—, pero ello ha acarreado cierto proceso implícito que ha hecho que “*desde los tiempos felices de Durkheim*” el modelo se haya vuelto, a ojos de Hennion, “*complejo, crítico y negativo*” (Hennion 2002:121). Y es que, como ya puede intuirse, la tradición sociológica que ha avanzado en esta línea recorriendo desde Durkheim hasta Bourdieu, tampoco estará libre de críticas por parte de Hennion: esta mediación —la formada por la creencia—, no es todavía *su* mediación.

Ni el discurso analítico ni sus connotaciones son baladí, pues frecuentemente dejan traslucir una posición específica frente al objeto. Quizás por su propia raíz durkheimiana, la sociología del arte se funda en torno a la aplicación al consumo cultural de una noción que no le es propia; se trata de la transposición de una idea de creencia que, como comentábamos anteriormente, es originaria del análisis de lo religioso; un abordaje en el que el propósito analítico del racionalista, —y Durkheim no era en eso una excepción— tiende a poseer el *impetus* de una cruzada contra la superchería, solo que, en esta ocasión, “*los creyentes, en lugar de arrodillarse ante troncos de madera en el fondo de los bosques australes, habitan entre nosotros*” (Hennion 2002:121). Aunque se entiende que Bourdieu no toma sin más la noción durkheiminiana —aplicada en origen al ámbito de estudio de las religiones—, sino que la adapta a su

objeto de estudio que es el consumo cultural en la Francia de los 60, Hennion hace hincapié en las implicaciones que se adivinan en la propia narrativa que Bourdieu construye en torno al gusto:

"Reivindicado en Bourdieu, el enfoque sociologista se aplica en los trabajos sobre arte de manera frecuentemente más implícita, por medio del préstamo automático que efectúan sociólogos al vocabulario de la creencia cuando se trata de arte [...] Utiliza un vocabulario deliberadamente religioso (desacralización, profanación), marcando una distancia con respecto a él: los creyentes son los que creen que la sociología ataca su creencia" (Hennion 2002:121).

La develación de la creencia toma en Bourdieu —y en aquellos que seguirán su estela—, un evidente tinte de denuncia y desenmascaramiento. En manos del “sociologismo” como Hennion denomina —no sin cierta ironía— a esta tradición intelectual, la mediación toma un tinte de ficción que ha de ser denunciada y destronada. Esta mediación que constituye la creencia, queda finalmente en mero “*vector de una determinación que produce en realidad a los que creen y se creen libres al creer*” (Hennion 2002:120)¹²⁶.

En resumidas cuentas, la mediación esbozada por el sociologismo que planteaba una complejización del análisis de lo cultural, acaba palideciendo sin llegar a constituirse realmente en un integrador de los distintos elementos que conforman el mundo del arte:

“La mediación, empleada en un primer momento para cambiar la naturaleza de los objetos artísticos, para proyectarlos del reino estético a un mundo social en el que cumplen inconfesables funciones, desaparece al final del análisis detrás de la causa real de los efectos de creencia, la mecánica subterránea de lo social (ya sea ésta la realidad positiva e invisible de la sociedad-cosa, en Durkheim, ya el principio negativo de la distinción y su denegación en Bourdieu)” (Hennion 2002:151).

En vez de integrar al binomio sujeto-objeto y la larga lista de mediaciones con las que —y a través de las que— se entrelazan, y tratar de entender así los elementos como un todo, el “sociologismo” acaba supeditando al conjunto de los elementos a la supremacía de lo social, que se erige como único patrón de aprehensión real del objeto, verdad última descubierta por un nuevo dios arrogante que es la sociología omnipotente.

¹²⁶ Para Hennion, también en la sociología del arte de Becker —la que reconoce como “*la más liberal de las sociologías*”— es evidente que “*la denuncia por la transformación del arte en creencia sigue siendo el principio activo permanente de la sociologización*” (Hennion 2002:125).

Para Hennion, esta manera de enfocar el estudio del arte convierte a la sociología en un proyecto de desvelamiento de una falta de libertad, en vez de en un proyecto de contextualización de la misma. En sus propias palabras, lo que construye es una situación en la que “*los actores inflan una gigantesca ilusión colectiva, que en cualquier momento el sociólogo puede deshinchar perforando su envoltorio*” (Hennion 2002:124). «No es más que», «no es sino...». La propia narrativa que remite la fascinación ante el objeto a una mera confusión de los términos —creencia al estilo durkheimiano: la confusión del aborigen—, encierra una posición *frente* al objeto, la del escéptico o el descreído. Tras ella, Hennion cree encontrar la evidencia —a través de una lectura casi psicoanalítica— de una relación de amor-odio con el propio objeto. Para él, está claro que Bourdieu:

“se dirige en negativo al estetismo de los filósofos del objeto, los eruditos y los amantes del arte. Su discurso adquiere el aire edípico de una tentativa de asesinato del padre: de ahí su fascinación por su propia iconoclastia, que se atreve a convertir en prosaico lo que aspiraba a lo sublime; de ahí su manera de sobreasumir una incapacidad obstinada para reconocer los rasgos de la belleza¹²⁷, pero eso es todavía una forma de obedecer a la prohibición de aproximarse al sanctasanctórum, la obra «misma». La sociología combate contra la estética, pero así la refuerza” (Hennion 2002:124).

Con este último ardid argumental —el de volver la retórica religiosa contra Bourdieu tildando a su empresa de “iconoclastia”—, Hennion parece acabar convirtiendo en una especie de respetuoso temor lo que, en origen, parecía denunciar como un mero acto de soberbia teórica. Una especie de veneración oculta, intrínseca a un hombre culto y amante del arte —como, de hecho, era él caso— que blasfema sin perder su fe, e incluso deja traslucir el grado de incorporación de la misma en este propio acto de irreverencia.

Pero una vez desvelado el afán desvelador del “sociologismo” —irónica desvelación de segundo grado—, también la crítica de Hennion se marchita. Uno no deja de pensar que, a pesar de la disposición con la que se aborde lo artístico, es fácilmente comprensible —e incluso deseable— que el

127 Una incapacidad que quizás tratara de atemperar en el post scriptum de “La Distinción”: «*Elementos para una crítica “vulgar” de las críticas “puras”*», donde, recurriendo a la estética kantiana trata —en un exiguo número de páginas y al final del basto volumen— de esbozar el abordaje sobre la estética que es consciente que ha dejado de lado en el grueso de su estudio.

análisis social remita todo proceso a sus causas más sociales. Bourdieu se preocupa por la dimensión social del arte, dejando —en cierto modo— la dimensión estética para el “estetismo”, ese análisis interno que se hace *desde* el propio mundo del arte y *en* sus propios términos. Más que una reacción edípica, parece un intento de delimitación de los espacios: yo no juzgaré la estética, pero juzgaré todo lo social que en su consumo intervenga. Lo único que puede quedar en el aire es la cuestión de si, fuera —o más allá— de lo social, queda algún espacio para cualquier tipo de análisis estético, pero no es nuestra función entrar aquí en estas cuestiones ontológicas. Sin embargo, sí abordaremos las dos consecuencias prácticas básicas de la empresa “sociologista” que no deben de pasarse por alto. La primera, bien expuesta por Hennion, es la reacción tanto de los fruidores como de los productores del arte frente a la tentativa sociologista de desenmascaramiento del objeto:

"El arte se vuelve ejemplar: reivindica más agresivamente su autonomía, y el amor por el objeto elegido se sostiene en ella tanto más como para denegar la elección del objeto de amor" (Hennion 2002:122).

Puede que en análisis bourdiano del gusto no previera el enroque, pero éste, ciertamente se produjo. Tras “La Distinción”, el mundo del arte —el “mundo”, concepción extensa en términos beckerianos y no sólo el “campo”— se replegó sobre sí mismo defendiéndose de una sociologización que percibía como un ataque: un ataque a su autonomía por parte de los miembros del campo artístico, y un ataque a su propia subjetividad por parte de los “consumidores” —supuestos electores del objeto amado—.

Sin embargo no se puede decir que Bourdieu no percibiera —aunque varios años después de la publicación de “*La Distinción*”— este movimiento. De hecho, hasta tal punto tomó consciencia de las “consecuencias indeseadas” de su propia acción que se produjo en su obra un notable viraje al respecto que se hará patente en “Las Reglas del Arte”¹²⁸, aunque hay que decir que “La Pasión Musical” de

128 En el *post scriptum* de “Las Reglas del Arte” titulado “Por un corporativismo de lo universal” [“*Pour un corporatisme de l'universel*”] Bourdieu replantea de una forma sugerente su posición respecto al arte. Frente a aquellos que pudieran acusarle de observar a su objeto con la soberbia del “cirujano sociologista”, podemos percibir en este texto lo que él mismo plantea como una “*toma de posición normativa*” (Bourdieu 1998:545). A modo de manifiesto político, proyecta el “deber ser” del espacio del arte haciendo una clara apuesta por la autonomización del campo de producción frente a los intentos de las clases dominantes de someter el devenir del arte a su proyecto de mantenimiento de ciertas relaciones de dominación. Llega incluso a plantear la necesidad del establecimiento de una suerte de “Internacional cultural” que devuelva al mundo de la cultura la capacidad de acción que, a su modo de ver, va palideciendo frente a una Industria Cultural transnacional demasiado fuerte y bien sincronizada con los intereses de la cúspide de un sistema económico y político que trata constantemente de instrumentalizarlo. Su apuesta normativa por la autonomización se convierte en apuesta política, redirige el afán desenmascarador que había proyectado antes contra el propio arte proyectándolo contra

Hennion ya no tuvo en cuenta ninguna de estas posteriores matizaciones. En su libro, recrimina repetidas veces a la sociología del arte, encarnada en la figura de Bourdieu, el haberse obcecado con el estudio de una sola de las caras del arte —el consumo, protagonista indiscutible de "La Distinción"— y tender a ignorar facetas como la producción, que sí tomó en cuenta Becker en sus "Mundos del Arte", al que pone como ejemplo. "Las Reglas del Arte", donde Bourdieu saldó definitivamente esa deuda con la producción del arte, vio la luz en 1992, un año antes de la publicación de "La Pasión Musical". Si a ello se añaden los numerosos artículos previos en los que Bourdieu ya había venido planteando las bases teóricas para el abordaje del campo de producción cultural (Bourdieu 1966, 1990), es necesario concluir que, al menos esta crítica dirigida al sociologismo bourdiano, carecería de validez, y que halla su fundamento —tal y como nos muestra el simple cotejo de fechas— más en el desconocimiento de Hennion respecto a esa parte de la obra de Bourdieu que en una verdadera negligencia de este último.

El segundo efecto del "sociologismo" denunciado por Hennion —y cuyo foco no es solo la sociología del arte de Bourdieu sino también la de Becker¹²⁹— es la eliminación de aquello que denomina los "mixtos" —y que podrían entenderse como aquellos elementos híbridos naturaleza-cultura— que pueblan el mundo del arte. A ojos de Hennion, tanto en Durkheim como en Bourdieu, en Becker y en la práctica totalidad de los enfoques sociologistas, "*los mixtos no tienen derecho a resistir el análisis, pues carecen de estatus ontológico: o bien dependen de la naturaleza y escapan a la sociología, o bien dependen de lo social y no son sino ilusiones*" (Hennion 2002:124). Y esta es la hebra del hilo de Ariadna que nos llevará a la articulación de la propuesta más interesante de su obra, la restauración del espacio intermedio y sus pobladores; el objeto principal de su sociología de la mediación.

Si se quiere superar los planteamientos oscilantes entre un «naturalismo» —que remita "*la música a las leyes de una naturaleza humana o física universal*"— y un «sociologismo» —que refiera "*todo objeto pretendidamente natural a la disimulación de una relación social*" (Hennion 2002:148)— será necesario orientar

las estructuras de poder y ofreciendo, esta vez —en nombre de la sociología—, una posible "pipa de la paz" al propio mundo del arte.

129 Y es que tampoco el interaccionismo de Becker se salva de las afiladas críticas de Hennion. Al respecto de este planteamiento teórico, expone que "*la doble debilidad del interaccionismo proviene de no considerar más que una mitad de la construcción del mundo por los actores [...] el famoso «doing things together» (título afortunado de una recopilación de investigaciones de Becker) piensa menos en las cosas hechas, y aún menos en lo que pueden las cosas, que en hacer juntos*" (Hennion 2002:361).

nuestras lentes analíticas hacia el espacio intermedio que separa al sujeto del objeto, dirigir nuestra atención a las mediaciones como elementos poseedores de una entidad que vaya más allá de una velada subordinación.

Base de un nuevo enfoque sociológico del arte, la mediación de Hennion se convierte en herramienta metodológica que trata de superar las antiguas dicotomías teóricas instituyendo una nueva problematización, la del espacio intermedio —hasta ahora vacío o, en todo caso, poblado por “ilusiones”— que tratará de recuperar en aras de una comprensión más completa del objeto. Superar las antiguas dicotomías no pasa sólo por suprimir la alternativa ficticia entre los binomios «sujeto-objeto», «naturaleza-sociedad» o «mundo del arte-obra», pasa por hacer subir al estrado sociológico a los elementos ignorados que surgen en el medio —precisamente en el espacio representado por el propio guión «-»— de dichos pares.

Pero, por el momento, y atendiendo a este primer esbozo, la mediación se nos puede antojar un concepto demasiado general y negativo en su planteamiento —en la relación entre dos extremos, todo lo que *no es* esos extremos—. Precisamente por ello, es especialmente importante fijar no sólo sus límites, sino también —y especialmente— sus características en una formulación positiva que delimite la amplitud de noción y articule sus posibles usos. ¿En qué consiste, pues, la mediación que propone Hennion? Y, más allá de la novedad metodológica, ¿cuáles pueden ser sus ventajas respecto a nociones más tradicionales? Ambas cuestiones van, irremediablemente, de la mano.

En primer lugar, hay que decir que la apuesta de Hennion por el concepto de «mediación» posee, tal y como él mismo explica, evidentes ventajas semánticas respecto a otros conceptos que han servido tradicionalmente para hacer referencia a estos elementos mixtos que ahora nos ocupan, como es el caso, por ejemplo, de la noción de «intermediario». La noción de mediación:

“efectúa una promoción teórica del intermediario al quitarle el «inter-» que lo convierte en un ser segundo en relación con las realidades entre las que se sitúa y, al añadirle el sufijo «-ción» de la acción, insiste en el carácter primero de lo que hace aparecer sobre lo que aparece. El intermediario se encuentra entre dos mundos para relacionarlos: viene después de aquello que vincula, los mundos en cuestión no tienen necesidad de él para existir,

obedecen a sus propias leyes. La habilidad del intermediario es táctica: recesión de las exigencias y leyes propias de varias realidades heterodoxas unas con respecto a las otras, ¿cómo trasladar algo de una a otra, ponerlas en contacto, crear intersecciones? La mediación evoca otra especie de relaciones. Los mundos no están dados con sus leyes. No hay más que relaciones estratégicas, que definen al mismo tiempo los términos de la relación y sus modalidades. En el extremo de una mediación no aparece un mundo autónomo sino otra mediación. Sus relaciones componen una red cuya unidad no es sumable por nadie, pero que puede producir aglomeraciones tan gigantescas como los mundos del intermediario” (Hennion 2002:221–222).

Como puede comprobarse, la apuesta no es baladí. Nos aleja de los prejuicios que implican otros conceptos —como es la clásica noción de «intermediario»— que supedita el espacio intermedio a sus extremos de forma sutil a la par que lo relega a una velada pasividad y a una necesidad de adaptación práctica —cuando no sumisión— a las reglas de los extremos del binomio. La elección de mediación, como protagonista de este nuevo enfoque sociológico propuesto por Hennion, dota de entidad al espacio intermedio y ejerce un “efecto de teoría” —como diría Bourdieu— en primer lugar sobre el propio teórico, que logra reposicionarse ante el objeto, y en segunda instancia sobre el “mundo del arte” al que permite reencontrarse con los elementos perdidos. Siguiendo lo que Hennion considera una tendencia general en las ciencias sociales —la de “*interesarse menos por las realidades establecidas*” y más por “*el establecimiento de las realidades*” (Hennion 2002:222)— logra apartar, por un instante, la cámara sociológica de los extremos del binomio naturaleza-sociedad y descubre una vasta extensión tan prometedora como sugerente.

La idea de mediación que propugna Hennion tiene otra ventaja, y esta es que “*la palabra designa una operación, no a los operadores*”. Por tanto, “*no exige establecer una separación de principio entre instrumentos y permite que los humanos circulen sin solución de continuidad por las cosas, pasando por temas u objetos, instrumentos, sistemas, lenguajes o instituciones*” (Hennion 2002:222). Es en esta dimensión de la mediación en donde se constata de forma más clara la influencia decisiva de la Teoría del Actor-Red (Callon 1999; Latour 2008) en los planteamientos de Hennion¹³⁰. Su sociología de la mediación no hace distinción —al menos no

130 En una entrevista posterior, al ser preguntado al respecto de su relación con la ANT y los STS, Hennion respondía: “*En la época en que entré al Centro de Sociología de la Innovación (CSI) no había un lenguaje normado ni homogéneo y no se hablaba por ejemplo de STS (Science and Technology Studies), a pesar de ser un laboratorio pionero en el estudio de las ciencias y la técnica. En su momento me dediqué considerablemente a desarrollar la idea de la mediación, mientras que Michel Callon y Bruno Latour abordaban la noción de*

jerárquica— entre actores humanos y no humanos, esto es, los elementos de la relación serían considerados como “**actantes**” —utilizando el término de la propia “sociología de la traducción”—, y en la lista de elementos se incluirían individuos, colectivos, objetos, técnicas e incluso tecnologías. Recurriendo, a modo de ejemplo, al caso de la música, este planteamiento inspirado en las propuestas de la ANT permitiría:

“reestablecer la continuidad necesaria del análisis entre el pianista, el teclado de su piano, el solfeo que le sirve de código, la partitura que descifra, la sala de conciertos que le paga o el disco que le abre un mercado; y al mismo tiempo remite a una larga serie de personajes-clave, a roles complementarios y rivales, intérpretes, profesores y teóricos, musicólogos, críticos, productores y hombres de los medios de comunicación, vendedores, editores de papel y de discos, técnicos de sonido, organizadores de conciertos, aficionados expertos; y a una lista no menos heteróclita de dispositivos materiales o institucionales encajados, más o menos fijados en las cosas” (Hennion 2002:222).

Reestablecida la continuidad, florece el análisis. De la primera mediación durkheimiana —restringida, instrumental, convencional y pasiva¹³¹—, que tan sólo suponía una interrupción —la de la fascinación ingenua—, hemos llegado a una nueva mediación, más compleja y, ante todo, más activa, que lleve el papel de los mediadores de “*signos pasivos*” a “*productores performativos*” (Hennion 2002:254).

Abramos aquí un pequeño excursus para hablar de la noción de **performatividad** [del inglés *performance*: representación, actuación, desempeño] concepto cuya aplicación al mundo del arte será clave en la obra de Hennion y especialmente en su idea de mediación. Su nacimiento —o, al menos, su primera formulación— suele atribuirse al campo de la filosofía del lenguaje, concretamente a J. L. Austin (Austin 1962), quien empezó a utilizar la noción de “enunciados performativos” [*performative utterances*] para identificar el proceso mediante el cual una expresión de naturaleza simbólica produce resultados o tiene consecuencias que van más allá de lo puramente simbólico. Ilustrándolo a través del

traducción; ambas apuntaban exactamente al mismo tipo de preguntas, pero en campos diferentes: objeto técnico y científico, por un lado, y objeto artístico y cultural, por el otro. Había cierta unidad en nuestro trabajo —ya que hacíamos seminarios e investigaciones en conjunto— pero no un lazo dogmático que nos uniera. Existía la idea de que, comprendiendo la cultura, se entenderían mejor las ciencias y las técnicas” (Hennion and Tironi 2012:122).

131 Como ilustra el propio Hennion: “*restringida* (no se refiere más que a algunos objetos, sagrados), *instrumental* (se sostiene en el carácter invisible de la fuerza del colectivo), *convencional* (el contenido propio de los símbolos es arbitrario y sólo tiene como función el ser soporte de la significación) y *pasiva* (lo social es la causa real; el símbolo, un sustituto visual)” (Hennion 2002:244).

mítico ejemplo formulado por el propio Austin: “*cuando digo ante el registro o el altar “Sí, quiero” [‘I do’], no estoy dando información sobre un matrimonio, estoy consintiendo en él*” (Austin 1962:6). La enunciación deja de ser considerado como algo solamente descriptivo para ser entendido también como acción, con sus consiguientes implicaciones.

En las últimas décadas, la noción de performatividad ha sido aplicada a múltiples disciplinas y campos de las ciencias sociales, de lo que constituirían buenos ejemplos la propuesta de Judith Butler de entender el género en términos performativos (Butler 2007) o la aplicación de la noción de “*discurso performativo*” como clave de la acción política en Bourdieu (Bourdieu 1988:140–141). Hennion propondrá, en esta misma dirección, pasar del modelo tradicional de comprensión de la mediación —al que llama «verificativo», esto es, “*calcado de las ciencias físicas, en el que la realidad actúa por su lado y no depende de los signos utilizados para nombrarla*”— a un modelo «performativo», es decir, “*en el que la representación produce lo que representa*” (Hennion 2002:245).

En el presente, Hennion sigue desarrollando la noción de performatividad aplicada a la música. Tanto es así que en sus textos más recientes ha seguido profundizando en esta idea como uno de los elementos básicos de su sociología de la mediación, la larga cadena de indirecciones que vinculan al objeto y al sujeto tienen un efecto crucial en el resultado final de la interacción:

“No hay obviedad [*self-evidence*] ni impotencia por parte de la propia obra. Y eso es simplemente porque ella no 'contiene' sus efectos —algo bien probado por la estética: el gusto se revela a sí mismo precisamente desde la incertidumbre, variación y profundidad de los efectos de una obra, efectos que no le pertenecen sólo a ella sino también a sus momentos, sus despliegues, sus circunstancias. Esto nos devuelve a la idea de performatividad, los recursos con que nos dotamos para aprehender el objeto, para equipar nuestra escucha (en el caso de la música) son parte de los efectos que ella produce. Es en este sentido, que podemos decir que los amantes de la música han escrito la historia de la música, así como la historia de la música ha producido a sus *amateurs*. Se han compuesto mutuamente. Sin historia común, la música no es nada. No hace nada a aquellos que no hacen nada de ella” (Hennion 2008:45).

Objetos, efectos y performatividad, una combinación sugerente que apuesta no sólo por recuperar los elementos tradicionalmente apartados de la comprensión del fenómeno musical, sino elevarlos al

rango de elemento central de su abordaje. La utilización de estos elementos con el fin de estudiar el fenómeno musical ha sido una de las líneas de fuerza de la teoría de Hennion que más decisivamente ha influido en los enfoques posteriores de la sociología cultural de la música popular, como constataremos cuando analicemos la obra de DeNora en el epígrafe dedicado a tal efecto.

6.4.3 . La recuperación de los objetos de la música

En resumidas cuentas, para sortear a los “«*Escila y Caribdis*»¹³² del estetismo (la *música sin sociedad*) y el *sociologismo* (la *sociedad sin música*)” (Hennion 2002:293), es decir, a la pugna entre los análisis internos y externos del arte, Hennion construye esta mediación —flexible y performativa— que permite, entre otras cosas, la vuelta a los objetos de la música, activados esta vez como “actantes” latourianos. Logramos, de este modo, poner fin a las supresiones de elementos intermedios —o mixtos— que, como ya exponíamos anteriormente, los distintos abordajes del arte —de uno u otro signo— han tendido a perpetuar de forma sistemática. Y, de entre todas estas supresiones mencionadas, quizás la más importante —y aquella sobre la que Hennion pondrá más atención— sea precisamente la que se ha realizado de forma “*más discreta*”, “*como de pasada*”, es decir, la de “*los objetos técnicos, los soportes materiales, los instrumentos sobre los que se apoya el arte para durar*” (Hennion 2002:293). La recuperación de lo tecnológico, el gran ausente de muchas de las distintas perspectivas del “sociologismo” cuyo caso más evidente es el exiguo papel que ocupa la base material del arte (la tecnología e incluso la “técnica” en el sentido adorniano del término) en los estudios que Bourdieu realizó sobre los distintos campos artísticos (ver el epígrafe «Lo tecnológico como laguna del “campo”» de la presente tesis).

Llegado este punto, Hennion pondrá en práctica su modelo teórico para abordar una cuestión más práctica y concreta: el debate sobre los géneros musicales. Su estrategia será la de acercarse a los géneros

132 «Escila» y «Caribdis» son dos monstruos mitológicos que aparecen en la Odisea. Acechaban cada uno a un lado de un paso angosto que el barco de Ulises debía de atravesar, de modo que al avanzar, cuanto más se alejaban de un peligro — con el fin de evitarlo— más se acercaban al otro. Mantenerse razonablemente alejado de ambos era la única forma de cruzar. Identificando a las dos posturas —sociologismo y estetismo— con los monstruos, en una expresión metafórica, Hennion trata de plantear la necesidad de mantenerse prudentemente alejado de ambas posiciones extremas para evitar ser fagocitado por ninguna de ellas.

a través de los contenciosos que los definen, pero para aprehender estas disputas no recurrirá a las controversias filosófico-estéticas sino, precisamente, a las bases sociotecnológicas de los mismos, esto es, a sus fundamentos en la consideración —y uso— de sus mediadores técnicos (soportes, tecnologías de reproducción, etc.). Su idea es que los géneros se construyen en concomitancia con las condiciones tecnológicas de objetivación del —valga aquí la redundancia— objeto musical:

"Por detrás de las oposiciones de géneros se perfila siempre el respaldo privilegiado en una técnica particular de fijación, de conversión en objeto. Música viva, música escrita, música mediatizada, tres formas de convertir la música en objeto y de producir frente a ella un oyente al que, en cada ocasión, exige competencias diferentes" (Hennion 2002:294).

Hennion sigue con su línea de romper la complicidad con los tradicionales sistemas de jerarquización del objeto, como ya tratara de hacer Eco respecto a las artes años antes en "Apocalípticos e integrados" (ver capítulo "Eco: hacia un abordaje integrador de la cultura de masas" en la presente tesis). En este caso, Hennion sitúa en el mismo nivel analítico a las tres formas principales de objetivación de la música. Lo más interesante es que no sólo la música mediatizada —todas las derivaciones de la reproducción mecánica que planteaba Benjamin— es considerada objetivación; sino también la partitura —método de fijación comúnmente naturalizado pero que, como nos demostró la disputa barroca, no es más que otro elemento de mediación entre la música amada y el acceso a la misma— es considerada una técnica de fijación, de conversión en objeto. Pero quizás el gesto más rompedor del planteamiento que aquí realiza Hennion es completar su lista con un tercer tipo de "objetivación", la "música viva", esto es, la propia ejecución.

De los planteamientos benjaminianos, así como en gran parte de los abordajes de la Crítica Cultural —algo que, en gran medida, sigue sucediendo—, se desprendía la sensación de que la música viva era la transmisión directa, libre de intermediarios y, en definitiva, más "pura" y más "real" de la música¹³³; sin embargo, también el ejemplo de la disputa barroca evidenciaba que la ejecución es parte de una serie de

133 El debate en torno a los criterios de autenticidad supera los propios debates internos al campo de la música y contagia las ópticas externas o sociológicas, algo que pudimos constatar al analizar el planteamiento de Adorno y Horkheimer en "La Dialéctica de la Ilustración" donde el análisis del objeto y su valorización parecían condenadas a ser completamente indistinguibles.

mediadores encadenados. Las técnicas de ejecución son históricas, como también denotaba el caso del *vibrato*, del que hablamos anteriormente. A su vez, también los instrumentos son parte de las series de mediadores que Hennion refiere, por lo que por mucho que la ejecución sea en vivo y en directo, la música no se libra de su propia cadena de mediaciones (cuerpo, instrumentos, escenario, e incluso, frecuentemente, micrófonos y sistemas de amplificación).

La supuesta fidelidad de la música en su transmisión, así como las frecuentes apelaciones a la idea de autenticidad distan mucho de ser claras e inmediatas y cada apuesta por uno u otro método de objetivación (ejecución, partitura o grabación), es en sí misma una apuesta performativa. Abordar un estudio de los géneros no como realidades fijas, sino como juegos de contenciosos que relacionan lo social y lo material proporciona una nueva e innovadora perspectiva metodológica, pues, como bien explica nuestro autor:

“los debates sobre la música, de los profesionales a los aficionados, se formulan siempre bajo la forma canónica de una disputa entre sus soportes rivales: se defiende a algunos, que se llaman verdaderos, auténticos, naturales y vivos, y se ataca a otros, que se llaman artificiales, mecánicos, comerciales y pasivos” (Hennion 2002:294–295).

Esbozando una “*geografía cruzada de estos soportes*” (Hennion 2002:295) que se fundamente en la consideración sobre los dispositivos concretos de la relación musical trataremos de entender la dialéctica profunda que une y separa a distintos espacios del mundo musical. Esta dialéctica erigida en base a la mutua acusación —más o menos velada— encuentra su anclaje en bases que son tanto sociales como tecnológicas, esto es, “técnicas” en el sentido del *tertium comparationis* de Adorno. La música tiene mucho que revelarnos a través de sus objetos —y en especial de aquellos que la materializan o la convierten en objeto accesible— así como de los distintos usos, apropiaciones y consideraciones sociales que se construyen en torno a los mismos.

Desde un nivel general, es común observar en las posiciones pretendidamente defensoras de un enfoque estético “puro” una recurrente vinculación —a menudo inconsciente— entre la desmediatización y la idea de autenticidad. Es una tendencia frecuentemente compartida tanto por el enfoque interno al campo —aquel que Hennion llama “estetismo”— como por la sociología crítica de

la primera mitad del siglo XX (Adorno and Horkheimer 1998; Adorno 2009b). Es, por consiguiente, común que estas posturas acusen a los melómanos del disco de "*fetichismo*", esto es de "*vana fijación en los objetos*" (Hennion 2002:295)¹³⁴. Sin embargo, cuando nos adentramos en la particularidad de los contenciosos que rodean a cada género concreto, observamos una realidad mucho más compleja, una inmensa panoplia de relaciones que unen a los diversos agentes con sus objetos. Bajo toda esta red de controversias, encontramos, a modo de andamiaje, la imbricación de "*esos soportes de la relación música-público desigualmente utilizados: rituales del concierto, constitución tribal de un medio, creación de un repertorio a través del disco, presentación «inmediata» por los medios de comunicación, disciplina de la práctica instrumental, guerra de posiciones del aficionado de gusto que pone en juego comentarios, anatemas y modas*" (Hennion 2002:298). A continuación trataremos algunos de los "géneros" o modos de clasificación de los distintos reinos de lo musical que Hennion pone como ejemplo y que suelen entrañar conflictos que vinculan la idea de autenticidad y su relación con los objetos.

i) La música clásica: En la música culta de tradición occidental —también referida como música seria, música académica o, más popularmente, como música clásica¹³⁵— se definen claramente varias apuestas antagónicas relativas a las formas de objetivación —conversión en objeto— de la música. En un primer lugar —y de forma coherente con la inclinación del músico clásico hacia la idea de estética "pura" que mencionábamos antes desde una aproximación general— encontramos la posición que consagra la autenticidad del concierto, ese evento social que sitúa al "*público frente al intérprete, como un tribunal examinador, con treinta versiones competidoras en el oído, escuchadas en disco o en concierto*" (Hennion 2002:305) como la forma de

134 Como dice Hennion, es asombrosa la facilidad con que son "*etnologizados los objetos de los otros*" (Hennion 2002:295), lo cual suele ir aparejado de una inconsciente "naturalización" de las prácticas propias que las libra de todo análisis.

135 Los especialistas suelen ser reacios a la denominación de "música clásica" por dos razones fundamentales. La primera es que dentro de la música culta occidental existe ya —en sí— un periodo bien definido conocido como "clasicismo" (el transcurrido desde 1750 a 1820, aproximadamente) que sucede al Barroco y antecede al Romanticismo. El segundo es que, la connotación popular de la música clásica suele retrotraernos al pasado —los clásicos— mientras que denominaciones como la de "música culta", "música seria" o "música académica" no tienen necesariamente esa connotación temporal y permiten trazar un continuo entre los clásicos y la música académica contemporánea, como es el caso de aquella surgida tras la revolución que supuso el dodecafonismo. Aun así, no puede ignorarse que la mayoría social suele referirse a la música culta de tradición occidental como "música clásica" y no debemos olvidar que en lo musical las propias taxonomías son parte de los debates y contenciosos que aquí nos atañen y tienen un efecto performativo sobre los propios géneros y clasificaciones, así como sobre la propia experiencia de lo musical.

realización musical por excelencia. Pero sólo es necesario desplazar sutilmente la mirada para captar otra posición existente que posee también un importante peso específico —sobre todo entre los músicos más eruditos—, esta otra representación de la autenticidad relega la importancia del acto público, del ritual, toma la música, aislándola “*de una definición por el público y la acerca a la definición ideal de la música contemporánea: entonces la escritura es el único medio fiable, y no el concierto*” (Hennion 2002:305). La ejecución es una reinterpretación, hay en ella algo de ficción y, si se lleva el razonamiento esencialista al extremo, también algo de “traición” a la composición original. El erudito recupera una mediación explícita —la de la escritura—, porque considera que está más cerca del objeto amado que la ejecución contemporánea, como dice Hennion —en tono incisivo— “*entre el público y el intérprete*”, se erige “*la partitura, sagrada depositaria de la voluntad del compositor*” (Hennion 2002:305). En la disputa barroca se ponen de manifiesto ambos enfoques y la controversia por la idea de autenticidad que se ha venido gestando en el seno de la música clásica¹³⁶.

Pero la aparición de la reproducción mecánica abrió las puertas a una nueva forma de fijación que ha ido ganando adeptos en este género. Tras años de manifiesto desdén respecto a los sistemas tecnológicos de grabación y reproducción mostrados por ambos contendientes de la disputa anteriormente expuesta, terminó por surgir, en el seno de la música culta, una corriente partidaria de una tercera posición en la contienda: la de la grabación como la fijación más perfecta, tal y como quedó patente en el caso de Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg*¹³⁷. Lo que el «efecto Gould» evidencia es “*un nuevo cambio de estatuto de un soporte musical*”. Como se preguntaba el propio Hennion, “*¿la grabación rubrica el advenimiento de la era de la mercancía musical*” —al igual que reflejaban Adorno y Horkheimer en la “Dialéctica de la Ilustración”— o, por el

136 Cabría interponer un posicionamiento intermedio o más relativista situado de un modo cabal entre ambos posicionamientos ideales, como el que, por ejemplo vendría a reflejar las palabras del compositor y crítico estadounidense Virgil Thompson: “*Las indicaciones específicas del compositor no siempre son en sí mismas una parte de su creación original, sino más bien el mensaje que un músico envía a otro acerca de ellas, una sugerencia sobre cómo asegurar en la ejecución una transmisión convincente del contenido sensible de la obra sin destruir su comunidad emocional e intelectual*” (Virgil Thompson citado en Schütz 1974:159). En la línea de esta posición pragmática, podría entenderse al ejecutante como un mediador que posee también una función creativa (o quizás re-creativa) en el proceso de comunicación artístico.

137 Ver Dufour para más información acerca de Glenn Gould y sus posición en el contencioso que atañe a la música clásica y su relación con la “reproducción mecánica” (Dufour 2007).

contrario, “*libera por fin a la música de la imperfección de sus intérpretes?*” (Hennion 2002:306). A sus ojos, la respuesta de Gould es una clara apuesta por la segunda opción:

“Lo que Gould reformulaba, al apoyarse en un nuevo medio, es, por consiguiente, un viejo combate, el que han llevado a cabo y ganado los compositores, defensores de la pureza de la partitura, para disciplinar a los intérpretes y dominar su virtuosismo provocativo” (Hennion 2002:306).

La toma de posición encarnada por Gould¹³⁸ supone, por tanto, un giro copernicano a la relación de la música clásica con la reproducción mecánica al poner de manifiesto desde una posición endógena —desde el interior del “campo”— que el tan odiado soporte podía convertirse en el mejor aliado de ese objeto anhelado —siempre perseguido, nunca alcanzado— que era la música amada, fijada de una vez por todas en su forma originaria y perfecta: eternizada¹³⁹.

Sin embargo, esta posición, la del que pone la grabación en directo —como fiel fijación de lo creado— por encima de las posteriores interpretaciones en la escala de autenticidad, abunda, en definitiva en el esencialismo artístico que remite la propia autenticidad a la “sacralidad” de un primer momento creativo —la composición— en detrimento de la re-producción que conlleva cada interpretación en directo. Paradójicamente, quizás sea la figura del compositor la que se proclama triunfadora en la era de la reproducción mecánica frente a su eterna disputa con el intérprete, ya que, en adelante, podrá conseguir la fijación final de su obra en un soporte eterno que será para siempre fiel a su voluntad, sin indirecciones, sin mediaciones, sin “traiciones”¹⁴⁰.

138 El propio Gould explicaba su apuesta por la grabación frente al concierto del siguiente modo: “*La tecnología es capaz de crear un clima de anonimato y de dar al artista el tiempo y la libertad de preparar su concepción de una obra a lo mejor de sus facultades, de perfeccionar lo que tiene que dejar sin tener en cuenta trivialidades como el pánico escénico, o una eventual nota falsa. Tiene la capacidad de suprimir las terribles incertidumbres, humanamente degradantes que conlleva el concierto*” (Gould citado en Dufour 2007:157).

139 Tras casi un siglo de existencia, la grabación ha logrado capturar para la posteridad grandes momentos de la historia de la música clásica, como es el caso de las más célebres actuaciones de los más grandes intérpretes del pasado. Antiguamente, las interpretaciones de, por ejemplo, una ópera, pasaban a la historia a través de las descripciones de la crítica de la época u otro tipo de testimonios escritos. Sin embargo hoy podemos acceder a las que se consideran algunas de las mejores ejecuciones de los clásicos, ¿qué otra forma habría de escuchar el aria de la Reina de la Noche [*Der hölle Rache*] de la Flauta Mágica interpretada por la ya difunta Maria Callas o de juzgar por nosotros mismos la tan celebrada voz de Enrico Caruso?

140 Hay que recordar que esta posición en el contencioso de los soportes —la que encarna la filosofía gouldiana— es, sin embargo, una ficción, pues la mediación tecnológica del disco es una nueva mediación con efectos particulares que tendrán consecuencias performativas en las formas de creación y escucha (ver “efectos fonográficos” [phonograph effects] en Katz 2010).

Como refleja Hennion con la mordacidad con la que acostumbra a acompañar sus críticas, esta tercera posición, la encarnada en Gould y su negación a tocar en directo es, en esencia, otra forma de “naturalización” de la música —quizás, incluso, una radicalización de las anteriores— que se empeña en presentarla “*desembarazada de su cortejo de acompañantes demasiado humanos*” (Hennion 2002:306). Dicho de otro modo, en esta apelación a una forma particular de autenticidad —la de la “sagrada grabación” depositaria de la Verdad—, se sustituye, en realidad, una forma de mediación por otra. Aun así, esta tercera postura en disputa en torno a la noción de autenticidad de la transmisión del objeto musical, junto con el “culto a la música en vivo” o la “reverencia a la partitura” viene a enriquecer la compleja panoplia de posiciones intermedias que conciernen a la música y sus objetos en el campo de la música clásica o académica.

ii) La música popular: El caso de la propia denominación de la música “popular” encierra, en sí, un interesante debate taxonómico con una vinculación última a la apuesta por sistemas específicos de fijación/objetivación de la música. En un primer momento, el término “popular” se plantea, más que como un género, como una categoría complementaria —en términos de teoría de conjuntos— de la propia música culta occidental. Como expone el propio Hennion, esta categoría “*militante, oposicional, pero por ello mismo adepta y definida en negativo, por sustracción, ha sido frecuentemente cuestionada: músicas populares, es decir, todas las demás*” (Hennion 2002:296). Obviamente se trata de una categoría generada en el seno de un sistema de jerarquización cultural que asume la preeminencia de la música “culta” —alta cultura— y engloba, por tanto, múltiples connotaciones de valorización social en las que no entraremos ahora. Su criterio de distinción fundamental, sin embargo, sí que resultará ciertamente interesante a nuestro propósito. La diferencia se gesta en torno a la apelación última al soporte de fijación del objeto: en el momento del surgimiento de la música popular, la música culta apelaba a la partitura como método legítimo de objetivación, basando sus criterios de autenticidad en “*la exclusividad elitista de una forma de institución, el escrito*” (Hennion 2002:296). Sin embargo, la música popular —y en

especial aquello que se conoce como la música popular comercial¹⁴¹— se ampara en los nuevos soportes de la era de la comunicación de masas (disco, radio, televisión). Su apuesta específica por el criterio de autenticidad vinculada a los soportes de fijación-reproducción se evidencia —de forma particular en la música pop— mediante fenómenos como el *play-back*¹⁴² que muestran como la ejecución pública está subsumida a la idea de espectáculo de masas "*hasta el punto de que la realización escénica se vuelve una imagen del disco más que a la inversa*" (Hennion 2002:301). Llegamos al mismo punto que Gould —el disco es el nuevo centro—, pero por el camino opuesto. En la diatriba de los soportes, la música popular comercial interioriza su renuncia a la “autonomización” —en términos bourdieanos—, a esa lógica de “el arte por el arte” o el arte independiente de criterios foráneos y deposita su criterio de autenticidad en el criterio del público, dicho de otro modo, "*se trata de una música que, lejos de ser juzgada según sus propias leyes, sueña con una obediencia perfecta —no menos imposible— a los gustos del público*" (Hennion 2002:300). Frente a ese objeto anhelado del arte independiente —que era la música amada— la música popular convierte al propio público en su objeto de anhelo¹⁴³.

iii) La música culta contemporánea: La figura contemporánea que representa la categoría opuesta a la música popular comercial —cesión de la “autonomía” en detrimento el criterio del

141 Aquellas músicas que, en el sentido adorniano, "*pertenecen completamente al mundo de la mercancía, se fabrican para el mercado y se atienen a él*" (Adorno 2009b:25). Más que como juicio de valor, esta consideración debe ser tomada aquí como el reflejo de una filosofía —e incluso de una teleología— del arte, reflejo de ese otro debate —que anteriormente en esta tesis planteé en los términos de Bourdieu— que enfrenta al arte autónomo (el arte *por* el arte) frente al arte comercial (el arte *para* el público).

142 Es importante destacar la especial trascendencia del fenómeno del *play-back* en el medio televisivo donde sigue siendo hoy la norma en la emisión audiovisual de masas. El debate sobre este fenómeno es uno de los puntos en disputa entre el rock y el pop que suelen encarnar visiones distintas sobre la valorización del directo —como desarrollaremos más adelante—, aunque compartan una mutua aceptación del disco como formato válido de fijación de la música en objeto. Como puede observarse, los contenciosos sobre la autenticidad y las prácticas musicales legítimas se reproducen en el interior de los supuestos géneros ofreciéndonos un panorama de categorías en constante construcción y reconstrucción.

143 Aunque Hennion plantee la cuestión del "todo por el público" como disposiciones filosóficas generales que se oponen a las de otros géneros, es necesario apuntar que la música popular comercial no anhela a un público "real" sino que tiende a proyectar una imagen específica en él, el público es ese "otro imaginado" que, en la práctica, se manifiesta de forma consistente a través del mercado (ventas). Su teleología, en tanto que industria —y en eso la escuela de Frankfurt no andaba tan errada, al menos (moralismo a parte) en lo que respecta análisis de intereses—, es obtener beneficios, y el medio para conseguirlo, satisfacer las demandas de sus públicos ya transformados en clientes. Este es un motivo de disputa constante que enfrenta a la música popular comercial contra todo el resto de músicas —incluyendo a otras músicas populares como el rock o el pop *indie*— su docilidad ante los fines lucrativos del sistema bajo la pantalla —que algunos juzgan falsa o, al menos, falseada— de la "sacrosanta" voluntad del público al que, por otra parte, no se interpela más allá de su rol de comprador pasivo o fan exaltado e irracional. La gran contradicción de los planteamientos de la música popular comercial es albergar en su seno una posición que combine de forma tan aporética la fascinación y, a la vez, el desprecio frente al público-masa al que dice servir.

“público”—, la ofrece la música académica contemporánea, especialmente la que ha surgido tras la revolución estético-filosófica que supuso el dodecafonismo. Si la música popular comercial diluye su idea de autenticidad en el criterio de la masa, la música culta contemporánea trata de liberarse definitivamente del criterio del público llevando la filosofía del arte por el arte hasta sus últimas consecuencias.

Sin embargo, la apelación a la supuesta autonomía creativa que se muestra vinculada a este género, lo arrastra, paradójicamente, a un doble vasallaje: la primera servidumbre es hacia la propia definición moderna del arte por el arte, que impediría por definición cualquier acercamiento al gusto del público, al menos a aquel que constituye la gran mayoría, a riesgo de ser anatemizado en el subcampo de la música culta. El segundo vasallaje involuntario es aún más interesante y hace temblar de forma más contundente el horizonte de autonomía que el propio género plantea como principio inapelable, a su vez, podemos decir que se deriva —al menos en parte— del primero. Rechazando satisfacer el gusto del público, aumenta su dependencia de las instituciones académicas y del Estado, pagando su “libertad creativa” al margen del mercado con la sumisión a servidumbres normativas, financieras y formativas reguladas por una burocracia cuyos criterios son externos al —y por tanto no tienen por qué coincidir con los del— campo del arte, hablando en el sentido restringido a ese microcosmos regido por el *nomos* del arte por el arte que planteaba Bourdieu.

Respecto a la cuestión del soporte, la Nueva Música viene a ahondar en la recuperación de la importancia del compositor y su “voluntad primigenia” como principio de autenticidad de la música que ya comentábamos al hablar de la música clásica y el debate surgido en su seno en la era de la reproducción mecánica. Por tanto, y como evidencian las múltiples grabaciones que el propio Gould realizó de las obras de Arnold Schoenberg, la música contemporánea encuentra en la grabación a un aliado de la “música ideal” —su ideal de música, el desarrollo de la creación del genio libre de toda posible constricción, incluyendo a la propias normas musicales— ya que

permite, entre otras cosas, superar las limitaciones materiales que constreñían la creación artística tradicional¹⁴⁴.

iv) Las músicas étnicas: Las músicas étnicas, tradicionales o folclóricas, se han definido como una categoría vinculada a las identidades colectivas de los grupos sociales tradicionales (etnias, naciones, etc.). Sin las pretensiones universalistas de la música culta —ser *la* música— o la popular —llegar hasta *el* público—, su objetivo principal es la perdurabilidad de un legado identitario que mantenga la cohesión social del grupo. Pero la música tradicional tampoco reniega del “esencialismo” del objeto musical, y su autenticidad también se venía adscribiendo a un ritual de transmisión. Sin embargo, algo ha cambiado desde el surgimiento de la reproducción mecánica. Los movimientos *folk* que han proliferado desde la invención del fonógrafo hasta hoy, han descubierto en la reproducción mecánica un aliado estratégico clave para la fijación y conservación del objeto musical entendido, en este caso, como patrimonio cultural de un pueblo¹⁴⁵. Quizás de forma paradójica, es especialmente en la música tradicional donde la reproducción mecánica ha liberado más claramente a la música de aquella “*existencia parasitaria en un ritual*” que planteaba Walter Benjamin (1989:27). El contraste que expone Hennion al respecto de los métodos de fijación de la música folk que utiliza la tecnología más

144 Un buen ejemplo lo constituye el "*Helikopter-Streichquartett*" ("Cuarteto de Cuerda para Helicóptero"), una de las piezas más célebres del compositor alemán Karlheinz Stockhausen. Para la ejecución de esta obra, se necesitaron cuatro helicópteros con sus pilotos y cuatro instrumentistas, uno en cada vehículo. Para que los ejecutantes se pudieran escuchar entre sí, se requirieron técnicos de sonido y un sistema de emisión-recepción en cada helicóptero. Ciertas composiciones artísticas de la Nueva Música no pueden materializarse sino a través de la mediación de tecnologías modernas, y no pueden ser disfrutadas en su plenitud por el público sino a través de una grabación o una retransmisión mediada (el público no puede viajar a la vez en los cuatro helicópteros). El arte "libre" se sirve, paradójicamente, de la tecnología —base material— para librarse de sus limitaciones materiales que, hasta el momento del desarrollo de dicha tecnología, constreñían su creatividad.

145 Hay múltiples ejemplos de proyectos musicales que han alcanzado notoriedad internacional e incluso éxitos de ventas en el mundo del *folk* como el disco de canciones maorís "Maori songs" (1999) de la soprano neozelandesa Kiri Te Kanawa donde recupera cantos tradicionales de los aborígenes neozelandeses o el disco "Crêuza de mä" (1984) del cantautor italiano Fabrizio de André, donde interpreta composiciones propias inspiradas en la música tradicional y escritas en idioma ligure contribuyendo a visibilizar la lengua propia de la región de Génova en un momento de franco declive de las lenguas periféricas frente a la presión cultural centrífuga del italiano. La idea que subyace en los dos ejemplos, es la de recurrir a la tecnología para dar a conocer al mundo patrimonios culturales perdidos o en declive. Ambos artistas (Te Kanawa y de André) son figuras de renombre internacional; es conveniente que estos casos, por su trascendencia mediática, no oscurezcan toda una tradición de grupos folcloristas y su trabajo de recuperación y grabación-fijación del patrimonio cultural de los pueblos. En España grupos como *Al tall* (Valencia) o *Lurte* (Aragón), y en Latinoamérica, proyectos como *Inti-Illimani*, *Quilapayún*, *Opus Cuatro*, *Los Indios Tabajaras* o la argentina Mercedes Sosa, han integrado un amplio movimiento folclorista de recuperación del patrimonio cultural —musical, poético y, muchas veces, lingüístico— combinando la potencialidad del disco con la ritualidad del concierto en directo.

moderna para recuperar el objeto más antiguo, la tradición que se apoya en la novedad para perdurar:

“Hemos visto cómo esta situación desembocaba, para los expertos occidentales que se han dedicado a ellas, en la paradoja etnomusicológica de la captura audiovisual, es decir, la más externa y moderna posible, de músicas que insisten, al contrario, en el hecho de que no son nada fuera de las prácticas sociales y rituales a las que dan forma” (Hennion 2002:307).

En base a su relación privilegiada con el soporte disco, se produce entre la música étnica y la popular una situación de alianza en el contencioso de los soportes, pero, tal y como se pregunta Hennion, esta unión —temporal— de tan extraños compañeros de viaje, “*¿no encubre acaso la alianza contra natura (o contra cultura) de una música étnica, que instituya el grupo junto con otros ritos colectivos, y una música sobre-instituida, no por el escrito sino por toda la potencia moderna de la industria, la técnica y el comercio?*” (Hennion 2002:296). Pretendiendo huir del mismo sistema que la ha abocado a ser un exotismo, la música étnica acaba por pasar a engrosar los engranajes de la industria. Logra la consecución de su teleología —la perpetuación de la tradición cultural— pero a cambio de convertirse, también ella, en objeto de consumo. La «música fusión» será el paradigma de esta alianza que absorberá las raíces étnicas de la música *folk* para reconvertirlas en un elemento apto para el público de masas de todo el mundo. Pero, en este caso, puede que la música sea tan sólo un elemento más de una tendencia más general del sistema económico capitalista a mercantilizar el patrimonio cultural de los pueblos. Aun así que la música, patrimonio cultural existente en la práctica totalidad de grupos humanos del mundo —incluso de aquellos que no poseen escritura—, se presta de forma privilegiada a ser embajador mundial de la tradición de los pueblos en la reconstrucción postcolonial de su identidad colectiva. Por el momento, a juicio del lector queda, si trascender en estos términos es, para africanos, pueblos nativos americanos, etc. un logro histórico o la relegación condescendiente de su cultura a un lugar no sólo inocuo, sino incluso beneficioso para la Industria Cultural y el sistema que la ampara. Una respuesta adecuada a esta cuestión exigiría un profundo estudio del fenómeno folk

que —aunque resulta ciertamente tentador y sugerente—, ni Hennion en esta obra, ni nosotros en la presente tesis, hemos emprendido por evidentes carencias de tiempo, espacio y recursos.

v) El rock: Si existe un género musical dentro de la cultura popular que haya logrado superar la dicotomía de las primeras críticas culturales, la “*interrogación estéril en términos de verdad o manipulación*” (Hennion 2002:302), ese es sin duda el rock. Sin perder su relación privilegiada con el soporte disco que caracterizó desde los inicios a la música popular y que le permite llegar —en términos de difusión masiva— allá donde otras músicas no han llegado, el rock ha logrado recargar el polo del trance-concierto —“*la euforia colectiva recuperada*” a la que se refería Hennion (2002:302)— como elemento crucial del movimiento social que encarna. Y es que el rock, a diferencia de otras categorías como la “música popular” —que, en principio, lo ha venido incluyendo—, está marcado por “*la afirmación existencial de una irreductibilidad del movimiento, tanto frente a lecturas sociológicas externas como a lecturas musicales*” (Hennion 2002:302). El rock, con sus particularidades, se ha convertido —primero en el mundo anglosajón, pero más tarde en la mayor parte de los países occidentales—, en un fenómeno que rebosa lo meramente musical y alcanza el estatus de hecho social transversal e internacional:

"Al insistir en la producción de una nueva cultura moderna, de lo instantáneo, lo urbano y la superficie, del montaje y el *collage*, en la importancia y el papel positivo de los medios de comunicación, la técnica y la *reproducibility of sound*, en el repudio de una interpretación política, en el cierre obligado de esta música sobre su público, reclaman el derecho a la unicidad del movimiento que han elegido: ni social, ni cultural, ni político, ni siquiera «generacional», sino todo a la vez, es decir, el rock" (Hennion 2002:302–303).

El rock es el ejemplo de que los hijos de la Industria pueden escapar —aunque se trate siempre de una liberación parcial— al control de la teleología que lo acunó —la Industria Cultural planteada por los frankfurtianos— y tomar, al menos en parte, la dirección de un proyecto de autonomía propio y una idea particular de autenticidad¹⁴⁶. A su vez, el rock también

146 Para ahondar en la profundidad del rock como fenómeno sociológico que va más allá de lo industrial, lo musical, y lo estético ver Simon Frith y su propuesta de una sociología del rock (Frith 1980).

es el mejor ejemplo de un subespacio social del arte donde se ha construido una reacción armónica entre los soportes disco y escenario como formas legítimas de objetivación de la música superando el debate sobre la relación jerárquica —en términos de legitimidad— entre disco y directo a través de un planteamiento complementario, casi simbiótico, que acompaña a este subcampo desde su nacimiento.

vi) El jazz: Por su parte, el jazz viene a reformular el conflicto de los soportes en otros términos. Como expone Hennion, en este género:

“el dispositivo entre música y público es muy diferente. Contra la rigidez mortal de una música occidental fijada en el corsé del escrito, la jerarquía orquestal y las leyes armónicas, el jazz, devoto asimismo de las viejas ceras, no encuentra palabras suficientemente tiernas para la improvisación. Otro culto de lo viviente, el *chorus* de jazz se presenta como la apología de una música del instante, inspirada: ¿cómo decir mejor que se trata del aliento, de lo vivo, de lo que no se escribe?” (Hennion 2002:308).

Más allá del directo —la música “en vivo”—, en el jazz, el criterio último de autenticidad arraiga en la improvisación —música “viva”—, que se genera en el momento. Más allá de la euforia colectiva del rock, en el *chorus* del jazz la ejecución se presenta como creación cooperativa y espontánea, donde el público asiste al “parto” de una obra que, en gran medida, nace y muere en el acto de su creación¹⁴⁷. La naturaleza única e irrepetible de la improvisación de jazz nos retrotrae a algunas de las dimensiones más importantes del aura benjaminiana, su conceptualización en tanto que valor basado en el «aquí y ahora» de una obra o su «manifestación irrepetible»

Yendo un paso más allá, nos topamos con la *jam session*, una práctica específica del jazz donde el público —audiencia en acto de escucha “pasiva”— es un elemento prescindible. Los músicos pueden ser a la vez ejecutantes y únicos fruidores, arte y parte exclusiva del ejercicio colectivo de la música. Sin público y sin fijación en un soporte de grabación, la *jam* se convierte en un caso

¹⁴⁷ Esta filosofía del jazz respecto a la improvisación, es compartida por géneros de la música popular urbana como el *hip-hop* —pelea de gallos, *free-style rap*, etc.— o incluso con modalidades históricas más antiguas de esta práctica pertenecientes a la música *folk* como es el caso de la payada del sur de Latinoamérica. La base de la autenticidad de estos géneros es la improvisación, el fluir “natural” de la música, por más que alcanzar el dominio de las técnicas necesarias para su ejercicio tenga, en sentido estricto, poco de natural.

paradigmático. ¿Existe acaso un planteamiento más cercano a esa idea de “música desdichada, que muere al ser creada” que evocaba Hennion, esto es, flor que se valoriza en el hecho de su propia efimeridad¹⁴⁸? La música por la música, el arte por el arte que se priva, por un lado del corsé del escrito, por otro de la presencia del público: la música como un fin en sí mismo.

Sin embargo la filosofía del propio jazz no es ingenua, con los años ha llegado a aunar el “cientifismo” de la música académica y este “culto de lo vivo” a través de toda una filosofía del cuerpo y la práctica que forma la base de su pedagogía musical. La relación privilegiada del jazz es pues con otros soportes de objetivación, aquellos que han de ayudarle a la ejecución-creación: básicamente el cuerpo y el instrumento, así como toda la formación práctica que intermediará —como hilo invisible— entre ambos¹⁴⁹.

El dilema que podría escocer al jazz sería, precisamente, la bicefalia de su noción de autenticidad que, sin embargo, concilia de un modo práctico, sin elevar el contencioso interno al nivel de la disputa barroca. Por un lado concibe la música como una práctica del cuerpo, esto es, incorporada pero también desmediatizada, ya que la improvisación, para tener su efecto deseado, tiene que fingirse auténtica prescindiendo de la visibilización de todos los elementos

148 El caso del jazz, que presentamos aquí como caso paradigmático de la filosofía del "culto a la música viva" no debe ocultar la importancia que esta ha tenido en otros géneros y, en especial, en otros momentos históricos. En la nota anterior mencionábamos algunos casos típicos de las músicas popular y folclórica. También es necesario apuntar que la improvisación —en formas musicales como el *improptu*, por ejemplo— ha sido un elemento frecuentemente cultivado en la historia de música culta, por más que la reciente separación entre compositores y ejecutantes —que ya relatará Becker— acabara con la era del "virtuosismo integral". Desde el surgimiento del contrapunto hasta la instauración de los itinerarios actuales de especialización de los conservatorios, la figura del compositor-virtuoso tendía a aglutinar la composición, dirección de orquesta, interpretación, improvisación, dominio multinstrumental e investigación sonora, asumiéndose que eran facetas inseparables de la música, tal y como reflejan las biografías de los grandes de la música culta desde el barroco al romanticismo. El caso particular de la improvisación como forma de exhibición del talento musical fue especialmente corriente en el Barroco, cuyo ejemplo paradigmático podría ser el caso de la *Ofrenda Musical* [*Das Musikalische Opfer*] de Johan Sebastian Bach, de la que suele decirse que surgió en base a un reto de improvisación formulado por el propio rey Federico II de Prusia. Lo que se observa en el caso de la improvisación y sus distintas consideraciones a lo largo de la historia de la música culta, es —como ya destacara Becker en los mundos del arte— la naturaleza histórica y convencional de las jerarquías de valorización de las distintas prácticas artísticas.

149 Los métodos de aprendizaje del jazz inciden especialmente en el manejo de las estructuras subyacentes que deben dominarse de manera práctica (licks de guitarra, hemíolas, escalas, etc.). ¿Qué mejor ejemplo de aplicación a la ejecución musical del *habitus* bourdiano —disposiciones incorporadas que han de ponerse en práctica de forma no necesariamente consciente—? ¿Qué otra cosa es la improvisación de jazz sino la aplicación musical del "sentido de juego" en una ejecución musical que siempre tiene algo de creativo? Incluso podría entenderse a estos géneros de la improvisación como el verdadero paradigma de la idea de «sintonización» que proponía Schütz como clave de la ejecución musical conjunta (Schütz 1974); una vinculación temporal-emocional, mediada por el cuerpo, que permite la interpretación colectiva y, aplicando el razonamiento al caso de la improvisación, una interpretación-creación generada en simultaneidad por varios agentes.

que la han hecho posible¹⁵⁰. Por otro lado, su posición de culto a la música “viva” llega a posicionar al jazz ante la partitura como ante un ente de constricción respecto al que desconfiar. Requiere, sin embargo, para su propio desarrollo pedagógico, de un modo de fijación y reproducción, una manera de aprender de los “grandes” del género:

“Ocupado en engalanar el objeto de su pasión con todas las cualidades, el aficionado al jazz olvida que la espléndida transgresión de lo escrito realizada por el músico no ha sido alcanzada a través de un retorno a las fuentes orales de una música tradicional que no se puede escribir, sino aprovechando, al contrario, una fijación mucho más exacta de la música: el jazz es escrito por el disco. Escuchemos los testimonio de los grandes del jazz: ellos trabajaron sus escalas con los oídos pegados a la radio o al disco” (Hennion 2002:308–309).

La “devoción por las viejas ceras” del músico de jazz que antes evocaba Hennion —y que convive con el culto a la música “viva”— imprime a la relación del género con el soporte una suerte de cariñosa añoranza a la par que la evocación de la radio y el disco esbozan una relación práctica con el objeto a través de —digamos aquí mediante— la reproducción mecánica. Como puede comprobarse, por lo que respecta al jazz, los planteamientos de Hennion entroncan con ciertas ideas de Becker, sobre todo por lo que respecta a la propia experiencia en tanto que músico de este último. “*Yo era un adolescente*” nos cuenta Becker en los Mundos del Arte, “*que aspiraba a convertirme en músico de jazz pero era demasiado joven y no tenía el dinero ni la edad suficiente para ir a los lugares en que se tocaba jazz. Por lo tanto, la radio me permitía escuchar las actuaciones en vivo de las bandas y los solistas conocidos. Al escuchar los mismos temas noche tras noche, podía estudiar las diferencias entre las distintas improvisaciones sobre los mismos que surgían de la radio de mi dormitorio*”. Obviamente, más allá de la anécdota, Becker pretende reflejar en primera persona aquellas que eran prácticas

150 Si alguien realiza una improvisación utilizando de forma “forzada” los recursos disponibles (licks, hemiolas, frases, cambios de octava), si no fluye o peca del academicismo y de no “dejarse llevar”, se le amonesta y se le fuerza a “sentir” y “relajarse”, pues el jazz —planteado en este caso en negativo— “no es eso”. La ocultación de la propia formación es tan crucial en la improvisación como la formación misma, del mismo modo que la denegación del capital simbólico bourdiano era la base de su reconocimiento como capital. Que quede aquí solo esbozado como posible desarrollo futuro, ya que obviamente excede los límites de esta tesis, pero es posible que la teoría de la acción de Bourdieu sea un mecanismo de explicación óptimo para la pedagogía de una música como el jazz, e incluso que, más que la conocida metáfora del juego —reglado y arbitrado al fin y al cabo—, sea la *jam* la mejor metáfora posible para ilustrar la Teoría de la Práctica: incorporación, improvisación, normas tan tácitas como flexibles, capitales que han de ocultarse tras sus resultados efectivos a fin de “naturalizarlos”, anticipación a las acciones del resto, etc.

comunes en los primeros tiempos del mundo del arte del jazz, en esa línea añade que "*muchos músicos que crecieron en las décadas de 1930 y 1940 aprendieron parte de lo que sabían de esta forma*" (Becker 2008:369). Como apuntaba Hennion, el disco es, para el jazz, la nueva escritura. Y como matiza el testimonio práctico de Becker, también la radio cumplió funciones afines¹⁵¹. De este modo, nos encontramos ante la paradoja —quizás sólo comparable al anteriormente comentado caso de la música étnica— de que la que aspira a ser la más “viva” de la músicas (basada en el culto al directo, en la valorización de la improvisación) se encuentre con que “*su historia viviente*” sea, en definitiva, “*el producto de la grabación mecánica*” (Hennion 2002:309).

Sin embargo, esta integración práctica de ambas caras del jazz, esto es, del culto a una música “viva” y la relación práctica, pero a la vez sentimental, con la grabación como medio de apoyo imprescindible para la difusión y la formación, ha caracterizado su propia evolución como género, que “*ha recorrido en cincuenta años una historia que la música clásica ha escrito en quinientos años, para desembocar en el apogeo del free en una música próxima a la música contemporánea*” (Hennion 2002:309). No obstante, quedaría por aclarar la influencia que la deriva de la propia música académica ha tenido en la meteórica evolución del jazz, en especial de los nuevos caminos abiertos por el dodecafonismo en los años 20, y particularmente respecto al propio camino de “libertad expresiva” que supone ese «apogeo del *free*» que evoca Hennion. Aun así, nos quedamos con la idea de que la “liberación” del corsé del escrito que llevó al jazz a acercarse a la reproducción mecánica para perpetuar sus obras, ha desembocado —obviamente como consecuencia no intencionada de la acción— en una reproducción que era, en realidad, una constante una re-producción, esto es, ejecución performativa de piezas que, frecuentemente, se

151 Se podría, sin demasiada dificultad, ampliar la idea de fondo de esta relación dual del jazz al resto de *mass media*, es decir, no sólo aplicarla a los medios imperantes en los momentos históricos desde los que hablan Becker y Hennion, sino también de aquellos nuevos medios que hoy marcan la formación de nuestros horizontes musicales tanto como músicos como en tanto que público. Internet, a través de la redes de pares (P2P), los servicios musicales de *streaming* (Spotify, Last.fm, etc.), etc. asumen esa función de instrumento de conocimiento para el músico y el aficionado. En cuanto a las prácticas directamente pedagógicas, es destacable, por ejemplo, la cantidad de vídeos tutoriales sobre ejecución musical que pueden encontrarse en una plataforma como Youtube. El aprendizaje del jazz, como también el de otros géneros, posee hoy una panoplia de nuevos medios de acceso —la mayor parte de ellos vinculados a la nueva reproducción mecánica de la era digital— que, en definitiva, han logrado ampliar el espacio de influencia de dichas músicas en la sociedad.

aprendían de oídas y cuyas ejecuciones se amoldaban —a menudo inconscientemente— al estilo y las posibilidades de los intérpretes. Nueva paradoja del jazz, que su búsqueda de la fijación en la grabación, haya sido una de las claves de su meteórica evolución estética¹⁵².

Gracias a esta “sociologización cruzada” o “juego de antagonismos” que pone en relación a los modos de objetivación de los géneros musicales que evoca Hennion, hemos obtenido un mapa complejo y sugerente de la relación de las músicas con sus objetos (tecnologías de reproducción, escenario, instrumentos, cuerpos), sus valorizaciones y su relación con las nociones de autenticidad —siempre en disputa y, por tanto, siempre múltiples— barajadas en el seno de los distintos géneros. Hemos constatado que, como escribía Hennion, el papel de la mediación —tan frecuentemente relegado al olvido— es, en sí, un eje fundamental en la constitución de las controversias de la música, así como de su desarrollo estético y social. En este juego, *"cada música se presenta como un valor propio, más o menos traicionado por sus medios. Naturalizadora consigo misma, se vuelve un excelente sociólogo de las demás, a las que reduce con agrado a los intereses de sus productores, los procedimientos de su producción, las ilusiones de sus fieles o el fetichismo de sus compradores"*, pero, como hemos comprobado, *"la polémica radica siempre en la remisión de una música a un tipo de representación distinto del que ella reconoce"* (Hennion 2002:297). Este juego de denuncia y

152 El jazz ha cambiado mucho desde sus primeros momentos de apogeo del autodidactismo en la era del *swing* a la que hace referencia Becker cuando habla de su experiencia de juventud. El "apogeo del *free*" ha supuesto, en realidad, una complejización del género y de sus formas. El jazz ha ido ganando posiciones en la jerarquización social de valorización de los géneros musicales abandonando, progresivamente, su tradicional ubicación como puente entre la música popular y ciertas corrientes de la música étnica afroamericana para acercarse a las condiciones de producción de una música culta. Paralelamente, su estética y su ejecución se ha ido volviendo más compleja —como decía Hennion, de un modo parecido al de la propia música académica— conllevando esta evolución una necesidad de formación que, frecuentemente, excede las posibilidades de autodidactismo que sí brindaba en los tiempos de su surgimiento como música de masas. Es una muestra de ello el hecho de que, en la actualidad —e incluso en España donde las instituciones superiores de formación musical han sido siempre más reticentes a introducir en sus currículos cualquier elemento de la música de masas— el jazz ha sido progresivamente incluido en los currículos de los conservatorios superiores y cada vez más de sus ejecutantes profesionales provienen de una compleja enseñanza reglada. Aunque el "apogeo del *free*" que dibuja Hennion pudiera entenderse como la liberación expresiva y, por tanto, una suerte de liberación democratizadora de la música, en realidad, parece que las exigencias técnicas de esta "libertad de expresión" artística conllevan servidumbres formativas que hacen difícil la entrada en el campo del jazz contemporáneo a aquellos que carezcan de la correspondiente formación específica. Son las servidumbres que implican el aumento de prestigio social del género, la paralela normalización —con su consiguiente profesionalización— de la enseñanza, así como la complejización de la estética, que es cada vez menos aprehensible por el lego. Es importante entender que ese "*free*" tiene detrás más de filosófico-estético —y puede incluso que de elitista y meritocrático— que de social en términos de difusión y "barreras de entrada", como corrobora el progresivo cambio en la filosofía del jazz de la consideración de la figura del público, algo que se observa en el paso del *swing* al *bebop* o de todos estos géneros al *free jazz* (quizás con la sola salvedad de las apuestas por el jazz-fusión que abrieron caminos alternativos de evolución en los años 70). Como ya insinuaba Hennion al plantear su comparación evolutiva, parece que los paralelismos en la evolución explícitamente estética —e implícitamente política— del jazz y de la música académica contemporánea son más que notables.

reconocimiento de conflictos musicales en los que intervienen los objetos así como sus usos y consideraciones sociales, nos abre una nueva vía de exploración de la experiencia musical en tanto que realidad social profunda y compleja. Como apunta el propio Hennion, a donde nos lleva finalmente este minucioso examen de estos *“principios antagonistas que establecen las músicas actuales, a la vez rivales y en parte combinables o sustituibles”*, es a entender que *“tales montajes contrastados, que relacionan a la música con el público son **performativos**: no obedecen a los diferentes géneros, sino que los producen”* (Hennion 2002:298). Dicho de otro modo, es en el fragor de las controversias por la definición donde la propia realidad y a través de un proceso de interacción compleja donde la propia realidad de la música toma forma. No en los Parnasos ni en las torres de marfil donde la música surge sin más y nos es dada, sino en los usos, apropiaciones, conflictos por los soportes, definición de los géneros y los criterios de “autenticidad”, relaciones con la materialidad que la potencian y, a la vez, constriñen. La música es para Hennion, en definitiva, algo que venerar sin perder por ello de vista, su “divina” naturaleza terrenal. Esta idea, que es la espina dorsal de “La Pasión Musical”, es fundamental para entender a la música como algo histórico y social, y, a la vez, vinculado a la realidad material-tecnológica, que recupera desde un prisma de respeto teórico. Un respeto que pasa por devolver el papel y el estatus ontológico a los objetos de la música, al igual que la ANT hiciera, a su vez, respecto a la ciencia y la tecnología: *“hacer una antropología que sepa incluir las cosas”* o librar a la «cosa misma» *“de su estatuto demasiado antropocéntrico de objeto”* (Hennion 2002:358). Como él mismo escribe tratando de sintetizar el propósito de su proyecto, la sociología de la mediación consiste, en definitiva, en:

“tomar en serio la inscripción de nuestras relaciones en las cosas, y no en deshacer con el pensamiento, como si no resistieran, los montajes y dispositivos a la vez físicos y sociales que sirven para establecer semejante reparto, situando de un lado un objeto autónomo y del otro un público sociologizable. Interpretar no es explicar, regresar a la pureza de las causas únicas, exteriores, que los actores buscan tanto como nosotros, sino mostrar las irreversibilidades que, por todas partes, han interpuesto los mixtos, entre los humanos, entre las cosas, entre los humanos y las cosas: ¿qué otra cosa es la música? (Hennion 2002:362–363).

6.4.4 . **Hacia una mediación inclusiva**

De la mano de Hennion, hemos recobrado a la música —antes descrita como objeto escurridizo e inaprensible— al recuperar sus objetos; la hemos devuelto a su lugar entre los mortales al conjurarla en sus anclajes materiales y en los debates que la envuelven y la construyen. Sin embargo, este original planteamiento propuesto por la sociología de la mediación, no debe llevarnos a olvidar lo que, sin duda, es algo fundamental: que la conjugación de cadenas de elementos en relación —que se han venido a denominar *mediación* y son, como hemos visto, la clave de la sociología de Hennion— tampoco deben venir a desdeñar a los extremos del antiguo binomio («sujeto-objeto», aunque aquí sería mejor referirnos a él como «obra-público»). Realzar la mediación, es saldar una deuda histórica con elementos tradicionalmente desahuciados de los abordajes teóricos del arte, pero esta justa reparación no debería llevarnos a cometer el error de minusvalorar a los elementos tradicionales de la relación artística; el público o la propia obra siguen siendo elementos fundamentales de la comprensión de todo fenómeno artístico. "Era necesario", afirma nuestro autor, "*hacer girar sobre su eje el proyector, de las extremidades de la representación a la representación misma, de la obra y el público al escenario que los pone en contacto*", esto es, repoblar el espacio vacío que se extendía entre los antiguos elementos del eterno binomio; pero el propio Hennion plantea en la Pasión Musical que "*una teoría de la mediación también debe poder cargar contenido tanto en el oyente como a la obra*" (Hennion 2002:365). Y es que su intención no es anular al público y a la obra en detrimento de la omnipresencia de la mediación —lo cual equivaldría a dar, simplemente, la vuelta a la tortilla—, sino reconstruir una red compleja que había sido acallada recuperando también sus extremos a base de recuperar los hilos invisibles que los unen. La mediación pone en situación a la obra y al público, así como a su relación misma. Del mismo modo que la mediación es necesaria para acercarnos a la obra y al público, también estos últimos son fundamentales para entender cualquier mediación; la compleja concatenación de objetos ha de entenderse en relación de mutua dependencia, porque será cadena de elementos interconectados o no será. Como expresaba taxativamente Hennion, "*no existe oyente ni música más que en situación*" (Hennion 2002:366).

Por todo ello, viene a proponer algo que supondrán una aportación importante para aquellos teóricos de la música que, en adelante, sigan la estela de esta sociología. Se trata de la re-inserción final del oyente y de la obra como elementos clave de la sociología de la mediación. Y es que si, como se desprende de lo planteado hasta ahora por Hennion —que pretendía, como él mismo dice, centrar su mirada en el «escenario»¹⁵³ que pone en contacto a obra y público—, no tiene sentido pensar la música más que como un fenómeno social situado, la propuesta de la sociología de la mediación no debe entenderse, ni mucho menos, como una amenaza para la obra ni para el oyente. Bien al contrario, al venir a desentrañar el contexto que los pone en contacto, viene a enriquecer el análisis de ambos términos.

El primer paso para ese propósito es la inclusión del público dentro del planteamiento de la sociología de la mediación, lo que Hennion viene a llamar «la rehabilitación del oyente». Pero, ¿por qué es necesario rehabilitar la figura del oyente? Volvamos, por un momento, a la sociología del arte de Bourdieu. Ya explicamos, en el correspondiente epígrafe, la importancia del «principio de autonomía» así como del propio «proceso de autonomización» en la historia del campo del arte. La noción de **autonomía** constituye, como ya vimos, la piedra angular de la teorización bourdiana del espacio de producción artística. La autonomía es para él —como ya explicamos— el principio fundacional, el *nomos*, el *telos* del campo del arte, así como una característica fundamental del *habitus* de sus integrantes; pero, además —y tal y como queda patente en el ya mencionado *post scriptum* de “Las Reglas del Arte”—, es el “deber ser”, la apuesta normativa, no sólo de los productores sino también del propio Bourdieu. En la sociología del arte de raíz bourdiana la autonomía es sinónimo de emancipación y libertad creativa, es resistencia contra las imposiciones de un campo económico que domina lo social. Pero lo que no parece observarse, es el hecho de que, una vez autonomizado el campo, el nuevo *nomos* del arte se vuelve extensivo y maximalista, y que este fenómeno también tiene consecuencias:

"Se comprende como, a medida que triunfaba el trabajo de los artistas por autonomizar el arte, su destinatario

153 Entendiendo aquí al «escenario» como metáfora situacional y, por tanto, en un sentido extenso: contexto y espacio de mediación, es decir, todo aquello que sirve para poner en relación a los dos extremos del binomio, esa larga cadena de indirecciones que Hennion convierte en la piedra angular de su sociología.

era expulsado bajo la sombra de la obra, desposeído del poder que detentaba sobre ella [...] frente a la obra arrancada a la tiranía de la significación, ya no hay demanda social admisible si no se formula en términos artísticos, utilizando las mismas que elige la obra para expresarse" (Hennion 2002:366).

El arte que se reclama independiente de todo, se hace también independiente de toda demanda social, al menos de aquella que no siga los preceptos del *nomos* del propio campo (la ya mencionada filosofía del *arte por el arte*). En la construcción de esta “torre de marfil” que es la autonomía del campo¹⁵⁴, se refleja el eterno debate que enfrentaba a dos posiciones extremas —la «música-por-la-música» vs. la «música-para-el-público» o el «todo-por-el-objeto» vs. el «todo-para-los-humanos»— y todo el abanico de posiciones intermedias que se reflejaban en el debate de los géneros y los soportes que planteaba Hennion. El efecto que esta realidad —fruto de una esencialización particular de la noción de autonomía del arte— tiene en el público es una marginación o desplazamiento del mismo respecto al proceso artístico. El aficionado es forzado a su propio Escila o Caribdis, esto es, a elegir entre la *"sumisión aceptada a las leyes del arte"* o el *"abstencionismo"*, que se constituye en la *"única forma de resistencia disponible que le queda a un público al que le está prohibido formular con sus propias palabras su demanda frente al arte"* (Hennion 2002:367). Esta realidad es especialmente visible en el caso del llamado “arte moderno”; la brecha entre el público —el receptor potencial— y la producción artística parece crecer irremisiblemente conforme el campo artístico avanza en su autoproclamada autonomía. Ya comentábamos anteriormente al hablar de la música académica contemporánea como, finalmente, esta supuesta autonomía creativa, al prescindir del público, acababa creándose nuevos vasallajes con la administración, la academia, la subvención estatal o los grandes mecenas (personas o fundaciones). Y es que parece que el arte independiente se ha dedicado en el último siglo a reconstruir la «no tan dorada cadena» —a la que ya se refiriera Adorno no sin cierta ironía— que antaño le constreñía. El campo del arte “autónomo” —o, como decía Bourdieu, el “*subcampo de producción restringida*” (Bourdieu 1998:356)—

154 En el caso del análisis de Bourdieu, sería una torre relativa o, al menos, torre con “ventanas”, pues es sabido su interés acerca de la cuestión de la relatividad de la autonomía del campo, a la que prefería referirse, de hecho, como «semiautonomía». Pero, en su concepción más extrema, la filosofía del *arte por el arte* no entiende de relativismos y pone todos sus recursos al servicio del proyecto autonómico. Hemos de diferenciar aquí entre el análisis externo del sociólogo, que constata la relatividad de la autonomía, y el proyecto normativo del campo, que la convierte en su *telos* y, por tanto la eleva al rango de máxima de su existencia en tanto que espacio social.

es el primero en aceptar acríticamente la identificación de la Industria Cultural entre mercado y público. Su toma de posición, en tanto que campo, ha sido:

“No liberar la demanda aceptando su heterogeneidad, su heterodoxia, su autonomía ante el arte, sino someterla cada vez más, batiendo campanas sagradas para el arte, mediante la formación, una política de encargos y ayuda a la creación (la oferta creará la demanda) y, desde ahora, aguardando las tardías vendimias de semejante política mediante la subvención al creador, al formador, al difusor; pronto, quizás, al espectador” (Hennion 2002:367).

Para Hennion, en resumidas cuentas, el arte “autónomo” se ha vuelto déspota con el público, al que excluye de los procesos del arte arrojándolo a la pasividad o a la desaparición —sólo se tolerará al público cuando su criterio, así como sus términos de expresión, coincidan con el de los creadores, algo que sólo suele suceder respecto a una selecta minoría especialmente familiarizada con el campo y sus debates, esto es, un grupo que comparta, en esencia, sus disposiciones y asuma su teleología¹⁵⁵—. Como expone Hennion, la resultante abstención por parte del público mayoritario, “*entendida como ignorancia o ausencia, provoca del lado de los medios artísticos una espiral recurrente: no un movimiento para avanzar al encuentro de un público real, sino la persecución indefinida de un público ideal, que sea una imagen especular del arte, el receptor en comunión perfecta*” (Hennion 2002:367). El arte “autónomo” proyecta en ese público ideal su propia imagen, el reflejo perfecto de sí, máxima expresión del hedonismo creativo que eleva la autocomplacencia al rango de principio teleológico —lo llama autonomía— a la vez que reduce su público objetivo a ese puñado de personas que están “preparadas”¹⁵⁶ para entrar en el juego propuesto, según sus términos, esto es, según las reglas de las que se dota el propio campo (*nomos*). Un arte sólo para artistas, llevado al extremo, ¿qué otra cosa era ese «campo de producción restringida» que esbozaba Bourdieu en “Las Reglas del Arte?”. Pero el campo del arte tiende a confundir la autonomía de su espacio social, con la autonomía del Arte; dos realidades que no tienen siempre por qué coincidir. Los términos en los que se acaba por plantear el *nomos* del campo al marginar al público como elemento legítimo del proceso artístico, confunden la autonomía con una suerte de corporativismo de los

155 Una élite, en definitiva, integrada en un sistema cultural elitista. Actitud que Eco no dudaría en tildar —haciendo suya la expresión de Kazin— de «alto fascismo intelectual».

156 Aunque en un sentido más bourdiano cabría decir «dispuestas», es decir, que han incorporado las *dispositio* adecuadas para la recepción de este tipo de producción artística.

productores. Esta aplicación concreta del arte *por* el arte, cada vez se asemeja más al arte *de* los artistas y *para* los artistas.

Pero, tal y como apunta el propio Hennion, “*el público no es un negativo de la obra: es un usuario*” (Hennion 2002:367). La relación —más de exclusión que de dialéctica— que los productores acaban estableciendo con el público no va en pos de una mayor autonomía del arte; menos aún de la de un supuesto Arte —en mayúsculas—, sino en pos del mantenimiento del estatus particular alcanzado por un campo —microcosmos social histórico y situado—, el de los productores profesionales, que tienen, como es comprensible, intereses particulares e intereses colectivos, a veces mucho más terrenales que los que dictaría la mera filosofía del arte por el arte¹⁵⁷. Conjuguar sus intereses con el supuesto *nomos* del campo es también un arte dialéctico que no siempre se ha sabido conciliar de forma práctica. La confusión de los términos “autonomía del arte” y “autonomía del campo” ha llevado a legitimar, en última instancia, el intento de control legítimo de la obra —el discurso sobre ella y sus modos de apropiación— por parte del campo de producción, sus instituciones, sus miembros y, como decíamos antes, *mutatis mutandis*, incluso de las instituciones que lo subvencionan. Pero esta confusión de los términos, parecida al famoso «El Estado soy yo» [*L'État, c'est moi*] de Louis XIV —curiosa utilización de los tropos del lenguaje que, según se interprete, pivota entre la sinécdoque y la hipérbole—, viene a tomar el todo por la parte e identificar, directamente al campo de producción del arte, con el propio Arte. Sin embargo, si pensamos en la obra y en el arte —colocando a los productores, por un momento, en una posición que ocupe el mismo puesto jerárquico que el resto de mediadores—, habría que convenir con Hennion que “*el arte no es más libre o más puro cuando se fabrica, a medida, como público un doble servil que repite lo que dice, sino que se esclaviza, al contrario, al ligar su existencia al mantenimiento de un círculo de incondicionales*” (Hennion 2002:367).

¿Cuál es, pues, la propuesta de Hennion? Alguien podría pensar que está sugiriendo despojar al campo artístico de su celada autonomía. Como conocedor de este espacio social, es consciente de ello

157 Reflejo de esos intereses más mundanos son sus legítimas luchas por lo laboral de las que son ejemplo los mencionados casos de reacción contra las tecnologías de reproducción mecánica mencionadas en el Preludio de la presente tesis.

—así como de las posibles reacciones por parte del campo— y formula su defensa, antes incluso de ser acusado formalmente:

“No se trata de retornar a la sujeción del arte, a sus funciones antiguas, sino, muy al contrario, de llevar a cabo su liberación: comprender que, lejos de suponer una sujeción del público a su imagen, la nueva autonomía que el arte ha sabido conquistar implica la autonomía del público, autonomía que no ha hecho más que balbucear. El arte es relación, no objeto. Frente a él, es necesario un interlocutor libre, no un consumidor, prisionero de la concepción del arte que pertenece a los artistas y críticos que le imponen qué es lo que le ha de gustar y se convierten, así, en sus portavoces unilaterales" (Hennion 2002:367).

La autonomía es finalmente presentada por Hennion como algo incompleto. No —o no exclusivamente— porque no haya alcanzado su completitud procesual, sino porque para cumplirse, requiere ella misma hacerse extensiva —o, según se mire, incorporar— al propio oyente. La autonomización del público, vendrá a generar un interlocutor libre cuya existencia redundará en la definitiva autonomización del Arte —de nuevo en mayúsculas—, entendido como una realidad más compleja e inclusiva. El público rehabilitado será un valioso socio del Arte porque enriquecerá el proceso artístico y ayudará al mismo a liberarse del corporativismo al que lo abocaba la tradicional idea de autonomización.

Puede observarse en esta «rehabilitación del público» una sistematización de los planteamientos beckerianos. Pasar de la objetivación del espacio social del arte como “campo” —objetivación restringida al «espacio de producción profesionalizado»— a un Mundo del Arte —objetivación extensiva o inclusiva que engloba al público así como también al *amateur*—, como parte del proceso artístico, supone, en sí, un «efecto de teoría» democratizador¹⁵⁸. La base de este giro, respecto a sociologías del arte previas, se encuentra condensada en la citada afirmación de Hennion: “*El arte es relación, no objeto*”. Si el arte es relación, no es patrimonio exclusivo de ninguno de los extremos del binomio ni las múltiples mediaciones que les sirven de “contexto” —o mejor dicho, para evitar la jerarquización de la que el propio Hennion nos prevenía, cabría hablar de «co-texto»—. El público, por

158 «Efecto de teoría», nótese que utilizamos aquí la expresión bourdiana "contra" el propio Bourdieu, sometiendo a la objetivación el proceso de objetivación del espacio social del arte que él mismo llevó a cabo en "Las Reglas del Arte".

tanto, es rehabilitado en tanto que deja de concebirse como parte subalterna del proceso artístico: ni proyección ideal, ni enemigo, ni receptor pasivo. El oyente de Hennion es la propuesta normativa de un compañero y socio del arte, una pieza más —aunque no por ello menos central— de un proceso entendido en sentido extensivo, que supere al objeto y, a la par, lo engrandezca, englobando a todos sus objetos.

Por su parte, la obra, también ha de ser replanteada. Si asumimos, como decíamos anteriormente, que tanto el oyente como la música son realidades que hay que entender en situación —es decir, situadas en cadenas de mediaciones—, y apuntábamos, además, que el arte no es objeto sino relación (aunque es una relación que incluye a los objetos), es necesario añadir que tampoco hay obra sino en situación. Ello implica que la obra no es una realidad esencial e inmutable, sino que está sometida a procesos de generación —y constante actualización— de sentido. Para dejar de pensar la obra como la cúspide de la pirámide del proceso artístico, aquel objeto sagrado que hay que venerar, y devolverla a su posición en la cadena de mediadores del arte es incluso conveniente hacer el ejercicio de pensarla como una mediación más de la cadena de elementos relacionados que es el arte, dado que, al fin y al cabo, la propia obra es “*captura y presencia de un oyente a través de los dispositivos*” (Hennion 2002:370). Captura y presencia, estas, que se materializan en una situación específica —histórica y situada— tanto desde un punto de vista espacial (museo, sala de conciertos, la calle, el propio hogar, etc.), temporal —en directo (recepción temporal inmediata) o, gracias a la reproducción mecánica, en diferido y con la posibilidad de ser repetida a voluntad— y en una situación pública, privada y/o íntima. No hay que pensar la obra en un limbo artístico al estilo del «mundo de las ideas» de Platón, sino teniendo en cuenta que la generación de sentido que la caracterizará, dependerá de las múltiples mediaciones que hayan sido utilizadas para acceder a ella.

El arte ya no es el *sanctasanctórum* al que contemplar y, en todo caso, descifrar hermenéuticamente, sino un proceso abierto y poliédrico del que la obra es una pieza más. Es importante prestar atención, como tratábamos de explicar anteriormente, al hecho de que la sociología de la mediación no pretende

sustituir la posición predominante tradicionalmente adjudicada a la obra por el nuevo altar de la mediación, como él mismo apunta, "*no se trata de disolver la obra en sus mediaciones sociales, lo que restauraría el dualismo objeto/sociedad, sino de mostrar que [...] uno siempre se encontrará con el trabajo de la mediación: no hay un límite más allá del cual la música ya sólo sería música y la obra por fin un objeto cerrado*". La música es, resumiendo, una "*transición entre tránsitos*" (Hennion 2002:371), un juego sutil de indirecciones, un "*mostrar que no se muestra*" (Hennion 2002:373), una representación, en definitiva, que se niega a sí misma y, en ese juego de negaciones, genera su sentido y valor temporal¹⁵⁹.

Las obras, en definitiva, son mediación porque "*contienen también a su oyente y sus medios y eso es lo que las vuelve actuales*" (Hennion 2002:373) y las somete a la constate actualización en un proceso vivo, que no termina ni se detiene. La música, por su parte, se constituye en el "*gesto colectivo para producir un objeto siempre huido, siempre por reinterpretar*" (Hennion 2002:373), que Hennion nos presentaba al inicio de su obra. En los últimos años, este planteamiento que lucha abiertamente contra cualquier intento de esencialización del arte ha llevado a los estudios culturales a abrazar métodos cercanos a la etnometodología, con el fin de estudiar los procesos micro que dotan de sentido no tanto a la Música —en mayúsculas— sino a las músicas, acercándose, como constataremos en el siguiente epígrafe de la mano de DeNora, a los usos y distintas formas de apropiación de lo cultural.

6.5 . DeNora: una visión etnográfica de lo musical

Como ya avanzábamos en anteriores epígrafes, los estudios culturales de la música popular sufrieron una reorientación de gran calado a partir de los años 90 al insertarse de lleno en aquello que se ha venido a llamar el "giro cultural". A pesar de su incorporación relativamente tardía a la perspectiva "culturalista", esta nueva corriente de sociología de la música ha generado una fecunda producción académica, especialmente, en el mundo anglosajón. El presente epígrafe se centrará en la obra de

¹⁵⁹ Recuérdese aquí a Bourdieu y su consideración acerca de la negación como clave de valorización de todo juego simbólico, así como el paralelismo posible entre el "capital que se niega a sí mismo como capital" (interés en el desinterés) y la música como representación que, según Hennion, también se niega a sí misma como representación, y en esa negación reside, precisamente, su valor social.

DeNora y, en especial, en el desarrollo llevado a cabo en “*Music in Everyday life*” (DeNora 2004b). Este libro, que vio la luz en el año 2000, puede considerarse uno de los posibles ejemplos paradigmáticos de la llegada del mencionado giro al campo de la sociología de la música tanto por su enfoque teórico-metodológico como por la elección de la clara ubicación de su objeto, la música, en el contexto de la vida diaria.

Actualmente, Tia DeNora es profesora de Sociología de la Música y Directora de Investigaciones en el departamento de Sociología y Psicología de la Universidad de Exeter. En su obra, ha tratado una pluralidad de temas relacionados con la música, desde la construcción sociohistórica de la figura del genio musical (DeNora 1995), pasando por la revisión crítica de sociología de la música de Adorno (DeNora 2003), hasta cuestiones más cercanas a la psicociología como es el caso de su conceptualización de la música como “*tecnología del yo [self]*” (DeNora 1999).

En “*Music in Everyday life*” —siguiendo con la lógica del llamado “giro cultural”— DeNora se propone abandonar las elevadas esferas de reflexión que habían caracterizado históricamente a la Crítica Cultural y “*bajar al nivel del suelo [grounded level] de la acción social*”, ya que considera, a todas luces “*imposible hablar de los «poderes» de la música si se los abstrae de sus contextos de uso*” (DeNora 2004b:x). Su finalidad en esta obra es, por tanto, “*documentar algunos de los múltiples usos en los cuales la música es y puede ser puesta, y describir la gama de estrategias a través de las cuales la música es movilizad como recurso para producir escenas, rutinas, asunciones y ocasiones que constituyen la vida social*”, de este modo, se propone “*reubicar a la música —en tanto que tipo de material estético— en relación con el proyecto de la sociología para acercarla al núcleo de las preocupaciones fundamentales de esta disciplina*” (DeNora 2004b:xi). Con este proyecto en mente, DeNora seguirá un camino —en parte ya abierto por Hennion¹⁶⁰— en el que aunar la crítica a la sociología crítica de la música —valga aquí la intencionada redundancia—, las influencias de la musicología, la psicociología, los aportes de la Teoría del Actor-Red y una aproximación —eminentemente basada en los principios de la “*grounded theory*”— cercana a los planteamientos de la etnometodología.

160 DeNora reconoce la influencia del sociólogo francés y su «sociología de la mediación» asumiendo como propio el principio, formulado por este, en el que enunciaba que “*debería estar estrictamente prohibido crear vínculos cuando no son producto de un intermediario identificable*” (Hennion citado en DeNora 2004:4).

6.5.1 . Resituando la discusión teórica: "gran tradición" y "pequeña tradición"

Pero para alcanzar su objetivo de reubicar el objeto musical en el centro de la vida diaria, esto es, estudiarla sin divorciarla de su contexto práctico —que le sirve de marco a la vez que la dota de sentido—, nuestra autora es consciente de la necesidad de realizar una reconstrucción de la evolución de la teoría social que ha tratado al objeto musical. Para DeNora, en la historia de la sociología de la música podemos distinguir dos tradiciones fundamentales y bien definidas. La primera es aquella a la que se refiere como «gran tradición» y cuyo máximo exponente es Theodor Adorno¹⁶¹. El apelativo “gran” hace referencia a su nivel de abstracción, así como a las formas de resolución que practica respecto a las cuestiones que se plantea. Reflexiones más cercanas a la filosofía que a la metodología de las ciencias sociales vertebraron una tradición que tendía a elevar el fenómeno musical por encima de las cabezas de los mortales —a una suerte de «mundo de las ideas» platónico— y que ni siquiera la aportación de la crítica, y su pretendido materialismo, había logrado arrancar al plano idealista y devolver al suelo de las prácticas sociales.

La irrupción de la segunda tradición de la sociología de la música —la entrada en aquella etapa a la que DeNora denomina la «pequeña tradición»— podría catalogarse como un giro en dos tiempos. En un primer momento, surge como oposición a esta “gran tradición” o, más bien, contra dos de sus rasgos más característicos: su elevado grado de abstracción reflexiva y el hecho de que se centraba casi exclusivamente en el estudio del consumo cultural (último rasgo, este, que —como ya vimos en el epígrafe destinado a la construcción de una sociología cultural de la música popular— había sido

¹⁶¹ Aunque Adorno sea el máximo representante de esta línea planteada por DeNora, habría que apuntar que esta trayectoria de pensamiento que identifica como "gran tradición" hunde sus raíces en las reflexiones musicales llevadas a cabo por Platón y Aristóteles, pasando también por los planteamientos de las grandes figuras de la nueva teología cristiana como es el caso de Agustín de Hipona hasta llegar a los planteamientos de los de los clásicos de la sociología, entre los que Weber y sus "Fundamentos racionales y sociológicos de la música" (Weber 1958) serían un claro ejemplo. Adorno sirve a los Estudios culturales como paradigma frente al cual construir su propio enfoque. Un maestro al cual superar y al que, a veces incluso, se utiliza a modo de hombre de paja. A menudo no se trata de tergiversar los análisis del sociólogo alemán, sino de dar especial relevancia a las primeras obras de su sociología de la música y tender a ignorar (intencionada o inintencionadamente) las aportaciones y matizaciones del "último Adorno". Sin embargo —y este es uno de los motivos por el que hemos elegido centrarnos en la obra que actualmente nos atañe—, no es el caso de DeNora, cuyos primeros acercamientos a la sociología de la música, como ella misma reconoce, se hicieron de la mano de la tradición adorniana, que conoce en profundidad y utiliza como uno de los pilares y fuentes de referencia en sus planteamientos teóricos (DeNora 2003).

compartido por los primeros estudios culturales del CCCS). Este primer momento de oposición contra la “gran tradición” fue liderado por el interaccionismo simbólico de raíz beckeriana, aquella corriente a la que DeNora llama la «perspectiva de la producción cultural». Su receta, era la de volver la vista hacia las prácticas humanas —entender, como nos recuerda DeNora, “*el arte como forma de trabajo*” (2004b:1)— así como dejar de centrarse en las audiencias —óptica que, a ojos de esta nueva perspectiva, había tendido a reforzar la visión del público como sujeto pasivo— y pasar a preocuparse más por la producción cultural entendida —como explicamos en el epígrafe destinado a los “Mundos del Arte” de Becker— en un sentido extenso e interactivo. La preocupación de estos sociólogos dejó de ser el análisis de la Industria como sistema que había caracterizado a la Crítica Cultural, la decodificación de la cultura practicada por la semiología o el intento de trazar analogías explicativas que vincularan el consumo a alguna variable sociodemográfica como la raza, el género o la clase que caracterizaron algunos de los primeros abordajes de los estudios culturales —a los que hacía referencia Bennett (2008)—; y su óptica pasó a centrarse en el nivel social que consideraban más básico: el de la interacción humana.

El segundo tiempo de este giro que terminó de dar lugar a la transición de la “gran tradición” hacia la “pequeña tradición” tuvo que ver con la inserción plena de la sociología de la música en lo que hemos venido denominando el “giro cultural”. Esta nueva etapa, en la que podemos ubicar, entre otras, a la propia obra de DeNora, se caracteriza por tres rasgos fundamentales, a saber: i) la recuperación de la **estética**, ii) la importancia de la **metodología**, y iii) la **síntesis** como estrategia.

i) En lo concerniente a la **estética**, se toma conciencia de que las ciencias sociales han ignorado sistemáticamente la dimensión estética del fenómeno musical. Si han hecho lecturas del arte desde las ciencias humanas, ha sido aprehendiendo la obra como mero reflejo de lo social y, raramente, teniendo en cuenta su dimensión estética como algo más que como simple síntoma de razones sociales más profundas¹⁶². Ya sea por efecto del principio durkheimiano

¹⁶² Recuérdese el ejemplo de la obra de Willis y los jóvenes moteros traído a colación por Bennett (2008) del que ya hablamos anteriormente. DeNora vuelve a rescatar este ejemplo y coincide con Bennett al destacar que Willis tiende a recurrir “*al concepto de homología o 'resonancia' para explicar la relación de la música con la cultura de los moteros [bikeboys]*” (DeNora 2004b:6).

de «explicar lo social por lo social», o derivado de una cesión a la autonomía del campo artístico —pacto de no agresión o principio de no injerencia, esto es, «dejar que los *estetas* hablen de la estética»—, para la reciente sociología de la música, se hace patente que la sociología vinculada a la “gran tradición” ha dejado de lado a la estética, renunciando con ello a incorporar a su análisis una dimensión fundamental de lo musical. Incluso en la perspectiva beckeriana de la “producción cultural” puede decirse que “*el reino de la estética ha sido implícitamente tratado como un objeto de explicación pero no como un material dinámico y activo en la vida social*” (DeNora 2004b:5).

Por su parte, los representantes de la nueva sociología de la música —y DeNora entre ellos— se proponen romper esta tendencia reclamando la recuperación de la estética como parte de la panoplia de dimensiones necesarias para entender las prácticas musicales. Siguiendo la tendencia del postestructuralismo, como es el caso de la teoría *queer* (Butler 2007), los nuevos estudios culturales tratan de vincular identidad —entendida como proceso performativo en continua construcción y, por tanto, ni esencial, ni definitivo— con la dimensión estética. A este efecto, a parte de la perspectiva de DeNora, es interesante revisar, por ejemplo, los estudios de Paul Hodkinson sobre la subcultura gótica —nótese que maneja un concepto de subcultura altamente matizado respecto a las connotaciones del utilizado por el CCCS—, y su idea de vincular los estilos de vida, la identidad y la estética como dimensión *activa* que también conforma la “substancia cultural” [*cultural substance*] de un colectivo social, como es el caso de aquel que se identifica con la “escena gótica” [*goth scene*] en el Reino Unido y que es aquel en el que centra su investigación (Hodkinson 2002). Tal y como expone DeNora, y con ello no pretende proponer ninguna novedad fundamental sino adherirse a lo que considera un consecuencia lógica derivada de los planteamientos de la sociología interpretativa, una de las corrientes sociológicas fundamentales de la que la “pequeña tradición” se considera deudora:

“La observación de que los agentes adscriben connotaciones a las cosas y orientan las cosas en base a los sentidos percibidos fue un principio básico de la sociología interpretativa. Pero sus implicaciones al teorizar el nexo entre materiales estéticos y sociedad fueron profundas. Significó un giro en la perspectiva

de objetos estéticos y su contenido (estático) a las prácticas culturales en y mediante las que los materiales estéticos son apropiados y utilizados (dinámico) para producir la vida social” (DeNora 2004b:6).

La dimensión estética deja de ser un apéndice de lo cultural para pasar a ser entendida como parte integrante de la subjetividad, la identidad y la expresión individual y colectiva y, sobre todo, como un elemento activo de lo social, esto es, vinculado a la práctica, creado en la práctica y catalizador de la misma.

ii) Por lo que respecta a la **metodología**, la “pequeña tradición” la eleva al grado de elemento central. Se trata de algo coherente con las críticas que los estudios culturales dirigieron contra la sociología de la música de Adorno quien tendió a mostrarse reacio a la utilización sistemática de un corpus metodológico bien definido¹⁶³. Para oponerse al elevado grado de abstracción de la “gran tradición”, la nueva sociología de la música lanza su contrapropuesta teórico-metodológica, fundada en los principios de la “*grounded theory*”. Este acercamiento a la acción, que recoge el testigo de los primeros planteamientos de Becker acerca de volver al análisis de la práctica supuso que estos enfoques terminaran vinculándose a los procedimientos típicos de la etnometodología¹⁶⁴. Las implicaciones concretas de esta elección, sobre las que hablaremos más adelante, incluyen la focalización de la investigación de estos estudios culturales posteriores al “giro cultural” como análisis centrados en un nivel micro, y con escasas pretensiones de desarrollar “grandes teorías”, en cuanto a su alcance. La observación participante, las entrevistas en profundidad o las historias de vida serán algunos de los artefactos metodológicos que, junto a métodos interpretativos como el análisis crítico del discurso, construirán el conocimiento del nuevo enfoque de la disciplina aportando a la sociología de la música interrogantes y resultados esencialmente distintos a los de las tradiciones anteriores.

iii) La idea de la **síntesis** como la estrategia más válida para aprehender el objeto subyace en

163 Crítica pertinente respecto a la mayor parte de su obra, a excepción, probablemente, de ciertas notas y apuntes metodológicos en algunas de sus obras finales (Adorno 2009a), cuya importancia ya comenté en el epígrafe de la presente tesis dedicado a este efecto.

164 Se trata de la culminación de un proceso que se inició con la perspectiva beckeriana de la “producción cultural”, esto es, de “*acercar la sociología de la música al interés tradicional de la musicología en el detalle histórico*” (DeNora 2004b:5).

la apuesta de la práctica totalidad de esta última generación de los estudios culturales de la música popular, lo cual es, en cierta medida, una consecuencia lógica de los puntos anteriormente planteados. Por un lado se produce una erosión de las fronteras de parcelación del conocimiento en disciplinas, pues el nuevo enfoque requiere de una perspectiva multidisciplinar. Sociología, psicología, antropología, musicología, economía e incluso las aportaciones de ciencias experimentales como la medicina son conjuradas para arrojar luz sobre la comprensión de los fenómenos culturales. Algunos ejemplos traídos a colación por DeNora, como es el caso de los efectos de la música en neonatos o las implicaciones de la utilización de la música en los establecimientos comerciales y líneas aéreas no son, a sus ojos, temas que puedan abordarse sólo desde una perspectiva sociológica, sino que requieren de la concurrencia de una pluralidad de disciplinas y metodologías.

Por otra parte, y siguiendo la mencionada lógica de la síntesis como estrategia, el debate mantenido entre los estudios del “consumo” —que caracterizaron tanto a la crítica como a la primera escuela de Birmingham— y los estudios de la “producción” —en los que, como respuesta a los primeros, se centró la tradición interaccionista de raíz beckeriana— se ve superado en esta nueva etapa. El afán sincrético de la nueva sociología de la música tenderá a recuperar ambas partes del fenómeno musical por tratarse de dos momentos fundamentales de un proceso que no podría ser aprehendido si cualquiera de las dos es ignorada o infravalorada. Siguiendo esta lógica de la síntesis como la superación teórica de las tradicionales oposiciones dialécticas —apuesta que ya encontrábamos en la teoría de la práctica de Bourdieu a través de la propuesta de la superar los debates mediante la crítica y síntesis de estructuralismo y subjetivismo—, tampoco todo lo aportado por la “gran tradición” caerá en saco roto. DeNora, por ejemplo, recupera muchos de los interrogantes planteados por Adorno que considerará preguntas clave que la sociología de la música debe reformularse al calor del desarrollo de los nuevos métodos, puesto que todo el despliegue teórico del frankfurtiano es, en esencia, parte integrante del esqueleto epistemológico que configura a la nueva sociología de la música y,

aunque sea aprehendido de forma crítica, no debe ser ignorado sino reapropiado como un interesante y sugerente punto de partida.

6.5.2 . Los “poderes sociales” de la música: abriendo la “caja negra” de Adorno

A lo largo del desarrollo de lo que se conocen como estudios culturales de la música, la crítica sistemática a la sociología de la música de Adorno ha sido una constante. Unas veces más fundadas que otras, estas acometidas teóricas se han convertido en una de las señas de identidad del “culturalismo” llegando, en ocasiones, a tomar el aire de una tentativa edípica de “asesinato” del padre. Uno de los motivos por los que hemos recurrido a la obra de DeNora, es el hecho de que, dentro de los nuevos planteamientos de los estudios culturales es una de las teóricas que ha tratado el legado de Adorno con mayor profusión, haciendo de su revisión teórica una de las piezas fundamentales de su propia sociología de la música sin caer en el frecuente —y no siempre justificado— linchamiento teórico que practicaron contra el frankfurtiano una gran parte de los miembros de los estudios culturales.

Para DeNora, el planteamiento de la sociología de la música de Adorno —o al menos aquel que se destila de sus ensayos fundacionales (Adorno 2009b)— parte, en resumidas cuentas de la idea de que *“la música popular inculca un colapso psicológico de lo particular en lo genérico”*. ¿Pero cómo o a través de qué mecanismo se plasma este efecto? Parece que para el teórico de la Escuela de Frankfurt el fenómeno se basara en *“alguna clase de proceso de condicionamiento”*, algo que induce al “colapso” de la consciencia (DeNora 2003:118). Pero esta idea no suele ser desarrollada en la obra de Adorno ni explicada de modo sistemático en tanto que proceso sino que tiende a darse por sentada, se trata de una relación que, como ejemplifica DeNora —con una expresión del propio Adorno—, «simplemente existe». De este modo, el planteamiento de la mencionada «gran tradición» —con la sociología de la música de Adorno a la

cabeza— “*asevera pero no especifica cómo los poderes estructuradores de la música operarían de hecho en tiempo real y en el espacio en el seno del Evento Musical*” (DeNora 2003:118–119). De este modo, la idea del «control» que la música ejerce o no respecto a la consciencia, y por ende todos sus poderes sociales quedan encerrados en una suerte de «caja negra» que debería tratarse de abrir a fin de esclarecer el funcionamiento de esos “poderes sociales” de la música. Volver sobre las grandes cuestiones formuladas por Adorno sin abrir esa caja, esto es, sin cuestionarse la propia noción de «control» — fácilmente reconocible tras los conceptos de «fetichización» y de «degeneración»— no haría sino redundar en las mismas conclusiones ya alcanzadas repetidamente por la “gran tradición”. Es más, podría acabar convirtiendo a la sociología de la música —aquella que Adorno fundó y en cuyas últimas obras esbozó sus líneas de evolución futura (Adorno 2003)— en algo muerto. Retomar el legado de Adorno requiere a veces —y de eso DeNora es consciente— problematizar sus nociones, planteamientos y, ante todo, el corpus de sus procedimientos. No con el fin de negar su papel como padre fundador de toda una sociología a la que, en efecto contribuyó en mayor medida que ningún otro pensador, sino precisamente como forma de reconocimiento a sus aportaciones teóricas, como forma de continuar el proyecto que finalmente esbozara el último Adorno en las lecciones de la “*Introducción a la Sociología de la Música*”.

DeNora es consciente de que reivindicar la memoria del frankfurtiano no consiste en retomar las aportaciones de su tradición y venerarlas desde una posición mimética e inmovilista, sino que, en ocasiones, requiere defenderle de sus propios fieles, aquellos que, tan frecuentemente han tendido a venerar sus obras primeras relegando o ignorando el resto de su prolífica sociología de la música. Por todo ello DeNora sugiere una recuperación crítica del legado adorniano que pasa por abordar las cuestiones que él planteó utilizando los nuevos elementos teóricos y metodológicos manejados en la actualidad por los estudios culturales:

“Yo sugeriría que deberían surgir nuevas formas de pensar acerca del 'control' que fueran más allá de los estudios pioneros de Adorno y así desarrollar nuestro entendimiento no sólo de cómo la música puede llegar a estructurar la acción, sino de una forma más general cómo la agencia puede ser conceptualizada en relación a la

cultura. Una forma de penetrar en este complejo terreno puede hallarse a través de la reciente atención que la sociología cultural ha prestado a los 'repertorios culturales'. Estos nuevos trabajos alejan a la teoría cultural de las 'lecturas' estáticas de los medios culturales [...] y la acercan hacia una preocupación por la acción y la puesta en escena [*performance*]. Se centra en particular en cómo cualquier representación social [*social performance*] moviliza recursos (disponibles), a la vez socialmente distribuidos y localmente disponibles (situados), así como en las distintas estrategias y repertorios de acción” (DeNora 2003:119)

Los múltiples elementos de la nueva sociología de la música arrojan nueva luz a viejas cuestiones e incluso nos permitirán formular interrogantes nuevos. De este modo, DeNora trata de poner fin a los dos excesos cometidos respecto a la figura de Adorno, el proveniente de la Crítica Cultural —que ha tendido a venerar su legado de forma acrítica— y el que ha surgido de sus propias filas, las de los estudios culturales, que tan comúnmente ha tendido a vilipendiar su legado convirtiéndole en el hombre de paja frecuentemente utilizado como chivo expiatorio por las nuevas tendencias. Ni emasculación del padre, ni totemización de la tradición: justo reconocimiento e incorporación crítica de un legado teórico de aquel que fuera pionero y fundador de lo que hoy puede entenderse como sociología de la música.

6.5.3 . Música en acción

Tras la muerte de Adorno en 1969, los distintos análisis sociomusicales han prosperado en una enorme pluralidad de distintas direcciones, entre ellas, tal y como nos recuerda DeNora, podemos contar “*la perspectiva de la producción cultural o de los mundos del arte dentro de la sociología; la semiótica y el análisis del discurso musical dentro de la musicología; la focalización en la generación de música [music-making] como actividad dentro de la etnomusicología; la reciente sociología de la música y la psicología de la música*” (DeNora 2003:155). En cierto modo, podríamos asumir que un común denominador de la mayor parte de estas nuevas tendencias es la focalización en la contextualización del objeto musical. Este propósito de renmarcar la música en el seno del «Evento Musical», entendiendo por ello un evento que puede ser colectivo, como

es el caso de un concierto, o íntimo, como la audición solitaria de un disco¹⁶⁵ supone la reubicación de la música en el plano de la acción donde es más aprehensible. Esta idea de la aprehensión de la música en su marco más inmediato —que no *in*-mediado— supone también volver a situar el fenómeno musical en el suelo de lo social —el espacio de la acción— asumible por abordajes metodológicos específicos.

Y es que una de las propuestas fundamentales de DeNora es acabar con el planteamiento —de algún modo intrínseco a la propia idea de “sociología de la música” que se ha venido manejando tradicionalmente— que establece la separación dicotómica entre sociedad y música, entre el etéreo Arte (con mayúscula) y el plano de la acción. La música y la sociedad no son sustancias distintas. La música es un catalizador social, que nos proporciona modos e instrumentalidades para la acción. Es por ello que DeNora, del mismo modo que la mayor parte de los representantes de la reciente sociología de la música, apuesta por ver la música como “*algo que no es distinto de la sociedad, sino un medio para hacer aquello a lo que a veces nos referimos como vida social*” (DeNora 2003:157). La música no es, por tanto, ni mero reflejo de lo social, ni realidad trascendente, sino que podría decirse que música y sociedad se articulan en un *continuum* difícilmente aprehensible si se insiste en forzar su parcelación.

La superación de la separación dual —musical/social— nos permite entender la complejidad de lo musical en todas sus dimensiones, superando al fin aquella “inefabilidad” que Bourdieu achacaba a la música en tanto que elemento cuya dificultad de aprehensión era clave para comprender su enorme poder simbólico de distinción (Bourdieu 2006)¹⁶⁶. A través de un anclaje en lo cotidiano, el fenómeno musical se hace más aprehensible y su análisis se llena de matices; y, a la vez, se permite la apertura de

165 DeNora hace especial hincapié en la idea de que nuestra relación con la música, ya sea en un contexto público o de intimidad, es igualmente un fenómeno social. Su idea de la aplicación de la psicología al estudio de la música en la vida diaria, asume que el desarrollo de la vida íntima o interior es una parte importante de nuestra relación con la música que no puede ser desdeñada por la sociología. Recuperar la intimidad, la estética y el cuerpo como elementos cruciales de nuestra relación con lo musical son algunas de las claves que marcan la obra de DeNora. Incluso llega a sugerir la interesante noción de «*sonorous “inner live”*», algo que podría entenderse como nuestra «vida sonora interior» (DeNora 2004a).

166 Recordemos también la dificultad de aprehensión reflejada por Hennion ante lo que identificaba como «el escurridizo objeto de la música» o la reflexión de Peter Martin al hablar de la dificultad de aprehensión que achacaba a la propia naturaleza del objeto que es la música, cuyos “*patrones organizados de sonidos, como cualquier otro ruido, son evanescentes —tan pronto las notas han sonado, se han esfumado*”; esta efimeridad física en la que “*parece no haber 'texto' material al que someter al escrutinio analítico*” contrasta con “*la situación de las artes visuales o la literatura*” donde el objeto artístico está más claramente vinculado —de forma sensorial— al objeto material (Martin 1995:25).

las “cajas negras” de los procesos psicosociales que surgen en torno a la música, como constatábamos al referirnos a la idea de “control” manejada por el primer Adorno.

De este modo, no solo volvemos a situar lo musical en su contexto —ya sea de producción o de consumo o de toda la panoplia de procesos intermedios o mixtos— sino que también logramos el reconocimiento de la música como un elemento activo que, como ya planteaba Hennion, puede constituirse, no solo en objeto, sino también en mediación. La música posee, como dice DeNora, una “fuerza semiótica”, un potencial como catalizador de la acción individual o colectiva, que se articula con el objeto musical a través de procesos de construcción de sentido. Para ilustrar, por tanto, las implicaciones del nuevo enfoque, podríamos recurrir a la idea de Simon Frith cuando propone que “*la pregunta que deberíamos estar formulando no es qué revela la música sobre 'la gente' sino cómo la construye*” (Frith citado en DeNora 2004b:5).

La música, como un elemento activo de construcción de “la gente”. Detengámonos en esta idea, porque resulta ciertamente interesante y engarza gran parte de lo que es la línea principal del razonamiento de DeNora así como de muchos de sus colegas de los recientes estudios culturales. En ocasiones la riqueza de un corpus conceptual se basa en matices y connotaciones, posibilidades y recursos del lenguaje que varían de una lengua a otra. En el texto original de DeNora, escrito en inglés, para hacer referencia a la idea de «efecto» (elemento resultante de la una relación de causalidad) se plantean dos posibilidades, cada una con sus correspondiente matices. Una es la de «effect», que equivale literalmente a nuestro «efecto» castellano y la otra —aquella por la que DeNora realiza su interesante apuesta—, es «*affect*»¹⁶⁷. Recurrir al «*affect*» plantea una óptica de base mucho menos causalista. Hablar de “music's affect” sugiere una doble posibilidad —simultánea— de pensamiento: el afecto por la música (objeto) que tiene un sujeto, y la capacidad de afectar al sujeto que tiene la música

167 Aunque en su utilización debería traducirse de igual modo como “efecto”, ya que no existe en castellano una expresión con esas mismas connotaciones semánticas, para entender su dimensión, piénsese en su familiaridad etimológica con nuestro «afecto» (ambos derivan del *affectus* latino). El afecto puede poseer connotaciones claramente emocionales, y, a la vez sustituye la idea de una relación unidireccional (causa-efecto) por una en la que la relación se basa en el vínculo concomitante entre dos elementos. Sentimos un afecto por algo/alguien (nótese que el «por» puede aquí expresar a la vez causalidad y actividad). Además de lo “afectivo” existe otra acepción como es la del verbo «afectar». Como sujeto puedo decir que algo *me* afecta (personificación de ese algo que lo entiende como activo, puesto que, propiamente, soy yo —sujeto— quien es afectado por ello).

(que en esta acción inversa se convierte ella misma en sujeto). Esta reformulación planteada por los nuevos sociólogos de la música, sugiere que no existe una linealidad lógica ineludible causa-efecto entre la música y el oyente —o el productor y su música—, sino que la relación entre ambos elementos es bilateral, esto es, sujeto y objeto se influyen mutuamente hasta el punto en que la propia relación sujeto-objeto pierde su sentido tradicional y la propuesta de «mediación» de Hennion aparece como mucho más operativa que los tradicionales corsés teóricos de los antiguos dualismos.

A su vez, al superar el esquema dual —línea, como decimos, ya iniciada por la sociología de la mediación—, la música se convierte en un elemento mucho más activo en cualquier relación: pasa de ser objeto de culto —en términos de Benjamin— a un elemento activo en el desarrollo de la acción y en la construcción de las subjetividades. DeNora insiste especialmente en este aspecto cuando se refiere a la música como un “ingrediente activo” o como un “material dinámico”.

Es necesario engarzar esta óptica que dota de “actividad” a lo que tradicionalmente se ha designado como “objeto” con las formulaciones teóricas de la **Teoría del Actor-Red** de la que DeNora también se muestra legataria, como antes lo hiciera Hennion en “La Pasión Musical”. Siguiendo las formulaciones que Bruno Latour (2005) y Michel Callon (1999) plasmaron en el desarrollo de dicha teoría, DeNora aboga por la superación de posiciones “extremas” que aboguen por las explicaciones fundadas en un solo tipo de causas, como es el caso del eterno debate entre lo que Latour llamaba “sociologismo” (todo se explica por lo social) y “tecnologismo” (todo se explica por lo tecnológico). Aportando la posibilidad de interacciones “humanos-no-humanos” [*human-non-human*], la ANT permite evitar caer en cualquiera de las dos posiciones o tipos ideales de posicionamiento teórico. Recurriendo a la aplicación de la ANT al espacio social de la música llevado a cabo por Hennion y, en especial, a su noción de “mediación”, vimos también cómo el vínculo entre humanos y no humanos puede entenderse como algo fundado en una “estructuración” mutua —DeNora, prefiere hablar de **articulaciones**— e incluso aplicarse a la música y a sus objetos¹⁶⁸. Es en ese contexto donde DeNora

168 DeNora utilizará la expresión «**artefacto**», logrando así superar la ya mencionada ambigüedad de la noción de «objeto» manejada por Hennion y que —como explicamos anteriormente— pretendía dar cuenta de distintas nociones bajo una sola denominación.

utiliza expresiones como “*social-technical mélange*” (DeNora 2004b:36) que ponen de manifiesto el esfuerzo por tratar de no olvidar ninguno de los elementos de la realidad: ni las relaciones sociales ni la “cultura material”. Se trataría —al estilo del principio «asociación libre» postulado por Callon— de entender sociedad y naturaleza como un *continuum* cuya interrelación/división es problemática y, por tanto, no puede ser impuesta *a priori* por el investigador (Callon 1999).

Basándose en estos aportes de la ANT, y en la aplicación que de ellos hiciera Hennion, y frente a las antiguas nociones de «control» utilizadas por la crítica, DeNora fundamenta su análisis en el principio de “*la mutua constitución de las prescripciones de los artefactos y de los comportamientos y las escenas que se apiñan a su alrededor*” (DeNora 2004b:36). Profundizando en esa misma línea, frente a la noción de «inscripción», que consideraría tendente a una suerte de determinismo tecnológico o “tecnologismo”, propone la noción de «*affordances*» [de *afford*: permitir, posibilitar, ser capaz de], entendiendo por ello los repertorios de acción que capacitan los propios objetos. La base material de un artefacto no se debe olvidar en el análisis de las articulaciones «humanos-no-humanos» propuesta por la ANT, ya que —aún lejos de determinar (“inscribir” como dice DeNora) un efecto en los sujetos— potencian ciertos usos y tipos de apropiación frente a otros, es decir, acotan o enmarcan las utilizaciones posibles. Es en este sentido, que puede afirmarse que la tecnología no es neutra y que contiene *política*, o que es, en fin, “*política por otros medios*” (Sádaba and Gordo 2008)¹⁶⁹, puesto que está vertebrada por ella desde su cuna, aunque ello no signifique que su diseño sea lo único que importa, como desarrollaremos a continuación.

Del mismo modo que el último Adorno esbozaba, en la idea de **técnica**, el fenómeno de mediación que suponía el uso específico (práctico y cultural) de una tecnología (material) cuando afirmaba que “*la mediación entre la música y la sociedad se hace evidente en la técnica*”, añadiendo que el proceso de desarrollo de esta técnica nos servía de “*tertium comparationis entre superestructura e infraestructura*” (Adorno

169 Como desarrollan Sádaba y Gordo en “*Cultura digital y movimientos sociales*” a propósito de la relación entre política y tecnología, “*aún prevalece la concepción mitológica y naturalizante que coloca a la pareja ciencia-técnica en un pedestal elevado, como dominio extrapolítico regulado por leyes naturales y asociales. Frente a ella, la mirada que aquí sugerimos intenta analizar tecnos como un ámbito político, las ciencias aplicadas como un espacio donde se dirimen relaciones de poder y el conocimiento experto como un lugar conflictivo donde numerosos agentes pugnan, construyen, deliberan e interaccionan*” (Sádaba and Gordo 2008:10).

2009a:414), es decir, una suerte de instancia intermedia entre la base material de la sociedad y su cultura. DeNora plantea que el efecto de la música —como el de cualquier otro bien cultural— no es trasladado al receptor, sino por medio de un «**proceso de apropiación**». ¿Pero qué debe entenderse cuando los estudios culturales se refieren a “procesos de apropiación”? Como ya escribiera Stuart Hall:

“Antes de que el mensaje pueda tener un 'efecto' (independientemente de cómo este sea definido), satisfacer una 'necesidad' o serle dado un 'uso', debe ser previamente apropiado como un discurso con significado y ser decodificado significativamente [meaninfully]” (Hall 2005:119).

Es en ese sentido en el que suele hablarse de apropiación en los estudios culturales recientes, esto es, en el sentido de una «decodificación situada». Hall añadía que estas “*condiciones de percepción*” son, en realidad, “*el resultado de un altamente codificado, incluso si virtualmente inconsciente, conjunto de operaciones de decodificación*” (Hall 2005:121–122).

Este proceso de apropiación al que, igual que hicieron sus antecesores, hace referencia DeNora, es una mediación —de nuevo al estilo de Hennion—, esto es, plantea una indirección que puede alterar tanto la generación de sentido como los usos y prácticas que se irán construyendo y sistematizando en torno a los objetos culturales o a las tecnologías que a su vez los medien (aquello que, como vimos anteriormente, el último Adorno agrupaba bajo la noción de «técnica»).

La idea de contemplar la apropiación como un proceso que supone la interacción compleja entre humanos y no-humanos —ya sea que entendamos como no-humano propiamente al “texto” musical (obra) o a los artefactos que constituyen su soporte— nos permite comprender las modificaciones que un mensaje cultural puede sufrir en su recepción respecto a la intención “prístina” con la que fue producido. De hecho, este planteamiento posibilita explicar incluso aquellos casos en los que, contradiciendo al enfoque frankfurtiano de “La Dialéctica de la Ilustración” un bien simbólico es reapropiado construyéndose en torno a él un sentido diametralmente opuesto¹⁷⁰. Tras referir varios

170 Se trata de un proceso similar al que ocurre con algunas terminologías del lenguaje que, aun habiendo sido acuñadas como parte de un imaginario claramente despectivo, son reapropiadas por los colectivos a los que, en origen, fueron dirigidas. Es el caso de expresiones como “negro” cuya utilización es frecuente entre la población negra estadounidense o la utilización de términos como “maricón” o “marica” en el seno del colectivo gay. En los términos que Hall atribuía a Vološinov a propósito de estos conflictos por el lenguaje que afectan especialmente al plano connotativo, en el ámbito del discurso se produce una “*lucha por los sentidos —la lucha de clases del lenguaje*” (Hall 2005:122). Se visibiliza en estos casos

ejemplos históricos específicos en los que una canción termina siendo utilizada en un sentido ciertamente distinto a aquel que, en principio, se le había imprimido en su composición, esto es, las intenciones supuestamente inscritas en la obra son subvertidas, DeNora apunta:

“Estos ejemplos de mediaciones musicales (o reapropiación) subrayan cómo la fuerza semiótica de la música — su efecto [*affect*] en la escucha— no pueden ser totalmente especificados con anterioridad al acto real de escucha. Esto se debe a que el efecto musical [*musical affect*] depende de las circunstancias de la apropiación musical; es, quiero decir, el producto de la 'interacción humano-no-humano', a través de la cual el efecto musical [*musical affect*] es constituido reflexivamente, en y a través de la práctica de articular o conectar a la música con otras cosas” (DeNora 2004b:33)

Los receptores de un objeto cultural, en resumidas cuentas, no son recipientes vacíos y dóciles como se transluce de los modelos lineales de comunicación —como aquel que deriva de la aplicación del popular esquema de Shannon—; sino que participan —de forma consciente e inconsciente— en un **proceso de generación de sentido** a través de esta apropiación. Y el resultado, la creación de los respectivos *affects* [afectos/efectos] particulares es fruto de una recepción situada y, por tanto, de su puesta en relación del objeto recibido con toda una “*red semiótica de asociaciones musicales y extramusicales*” (DeNora 2004b:61)¹⁷¹. Toda generación de sentido es, más que de una mera imposición unidireccional, fruto de una negociación —no necesariamente racionalizada pero sí razonable, al modo del *habitus* de Bourdieu— que, aunque evidentemente desigual, no se impone sin más en el receptor, sino es siempre mediada por las circunstancias sociales y materiales —quizás debiéramos decir sociotécnicas— que sirven de marco a la situación de comunicación.

una disputa por la terminología que pone de manifiesto una disputa aún más profunda por lo simbólico.

171 En el mismo sentido que Stuart Hall refería a propósito de la comunicación televisiva donde defendía que al receptor no le era inoculado, sin más, un mensaje, sino que el proceso era más complejo y estaba plagado de mediaciones textuales, contextuales (situacionales) e intertextuales: “*El nivel de la connotación del signo visual, de su referencia contextual y su posicionamiento en campos discursivos de significado y asociación, es el punto donde los signos ya codificados se cruzan con los códigos semánticos profundos de una cultura y toman, además, dimensiones ideológicas más activas*” (Hall 2005:123).

6.5.4 . La música y el cuerpo

Pero, ¿cuáles son los anclajes de este proceso de apropiación? Más que de una apropiación puramente racional y racionalizada, DeNora habla de una semiconsciencia y de un proceso de incorporación, en el sentido más puramente corporal del término. La “apropiación por cuerpos”¹⁷² o ese proceso al que denomina “*latch on to*” [«asimilación», «vinculación física», *phrasal verb* de segundo grado que proviene de *latch on*, «prenderse o acoplar» y, a su vez, de *latch*, «cerrojo»]¹⁷³. Como explica la propia DeNora:

“Así, por tanto, es como la música debería ser entendida en lo relativo a su poder sobre el cuerpo: permite a los materiales —estructuras, patrones, parámetros y significados— que los cuerpos pueden apropiarse o “*latch on to*” (generalmente de forma semiconsciente). La música, es, en resumen, un material con el que moldear procesos corporales, ya sean estos estados psicológicos (tales como cansancio o excitación), movimientos conductuales (tales como chutar o saltar), coordinación en algún escenario (*step-dance*), autopercepción del estado del cuerpo (dolor o fatiga, placer), o niveles motivacionales (predisponerse, de una forma corporal, a una particular línea de actividad, tal como moverse más deprisa, saltar más alto, relajarse, etc.)” (DeNora 2004b:99).

Como podemos ver, el proceso de apropiación de la música es indisociable del cuerpo. Pero eso no significa que DeNora entienda la acción de la música sobre el cuerpo como algo directo que viene a sustituir —sólo que a la inversa— la agencia del sujeto. Los efectos/afectos de la música, son mediados socialmente y en ellos influye una recepción situada. Hay que entender la música más bien —como ya planteaba a través de la noción de *affordances*— como una suerte de catalizador y no como un agente que produzca —en sí— efectos sobre el cuerpo de un sujeto:

“La música no logra ninguna de esas cosas por sí misma —no es una fuerza como la gravedad o el poder de la olas. Es, más bien, un 'recurso' potencial de los poderes del cuerpo, un recurso para la generación de agencia

172 Esta idea de corporalidad en lo social nos remite inevitablemente a la teoría de la práctica de Bourdieu. En sus planteamientos —que ya hemos desarrollado anteriormente con profusión— Bourdieu llegaba a afirmar la necesidad de “*romper con el intelectualismo de la tradición kantiana y percibir que las estructuras cognitivas no son formas de conciencia, sino disposiciones del cuerpo*” (Bourdieu 1999:232). Estas ideas son fundamentales en su noción de *habitus*, concepto clave de su teoría de la acción.

173 DeNora llegará a identificar su noción de «Latching» con “*una especie de versión musical del interesamiento [interessement] de Callon*” (ver Callon 1999), del que destaca que es “*siempre un proceso local; sucede en relación a la música como es ballada en el aquí y ahora de la vida social*” (DeNora 2004b:160).

corporal. La música es, o más bien puede servir como, una propiedad constitutiva del ser corporal.” (DeNora 2004b:99)

Como podemos ver, para una correcta comprensión de la agencia es necesario —como ya proponía Bourdieu— romper tanto con el dualismo cartesiano como con el intelectualismo de tradición kantiana para asumir de una vez que el agente social y su cuerpo son parte de un mismo ser, y que, por tanto, toda acción estará mediada —posibilitada y a la vez constreñida— por el cuerpo y sus disposiciones; y que ninguna teoría de la acción, especialmente ninguna que pretenda dar cuenta del fenómeno musical, puede ignorar la importancia de la dimensión corporal¹⁷⁴.

Pero hay algo más que hay que apuntar respecto al mencionado proceso de apropiación y generación de sentido. Se trata de tener en cuenta que no por ser un proceso mediado socialmente ha de dejar necesariamente de tener un claro reflejo en el plano de la **intimidad**. Estos procesos se fijan en nosotros a través del cuerpo cristalizando en la memoria y construyendo entre música y agente una vinculación en el plano afectivo. Aquí se entiende especialmente el doble sentido que entraña el *affect* y que explicábamos anteriormente. Como reflejan los resultados de estudio cualitativo que DeNora realizó a través de múltiples entrevistas a mujeres británicas y estadounidenses acerca de su relación cotidiana con lo musical, podemos decir la música funciona no sólo como un “recurso potencial” o “posibilitador” de la acción, sino también un “*contenedor de emociones*” (DeNora 2004b:74).

La última dimensión que hay que tener en cuenta a propósito de los procesos de apropiación y generación de sentido es la cuestión del **tiempo**. Por un lado es necesario vincular el tiempo a la anteriormente mencionada referencia a la intimidad. DeNora desarrolla la idea de que la música puede variar la percepción interna del tiempo vivido. Se trata de una idea ya esbozada en Schütz cuando

174 Hubo sociólogos anteriores a Bourdieu que ya apuntaron la importancia del cuerpo en el desarrollo de la acción. Es el caso de Alfred Schütz cuando hacía referencia al papel del cuerpo en una situación social como es el caso, precisamente, de la ejecución musical conjunta. El cuerpo es clave en esa «sintonización» que Schütz consideraba necesaria para la ejecución musical de varios intérpretes. Para él, “*toda comunicación posible presupone una relación de mutua sintonización entre el emisor y el receptor de la comunicación. Esta relación se establece por el recíproco compartir del flujo de experiencias del Otro en el tiempo interior, el hecho de vivir juntos un presente vivido, y la experiencia de un Nosotros. Sólo dentro de esta experiencia el comportamiento del Otro adquiere sentido para el copartícipe sintonizado con él, es decir que el cuerpo del Otro y sus movimientos pueden ser y son interpretados como un campo de expresión de hechos dentro de su vida interior*” (Schütz 1974:169). Para Schütz el cuerpo de los coejecutantes debía ser entendido no sólo como un medio de comunicación sino también como un instrumento de construcción de un presente vivido, generación de una sintonización que aúne los “tiempos interiores” de ambos músicos y, a la vez vincule a estos con el “tiempo exterior”.

recurría a la idea de la *durée* de Bergson o —como prefería decir el propio Schütz «tiempo interior»— al tratar de analizar el proceso de vivencia de lo musical por parte del sujeto en tanto que realidad temporal (Schütz 1974:163). Por otra parte, la música se despliega en el tiempo social —lo que para Schütz sería el «tiempo exterior»— y, por tanto se sitúa en él¹⁷⁵. En ese mismo sentido, es en el que DeNora insiste en que la música es recibida y apropiada en “*el curso de una interacción en tiempo real*” (DeNora 2004b:122), es decir, resalta que es imprescindible entender que la recepción está situada, no sólo socialmente, sino también en el tiempo, en el tiempo de la práctica¹⁷⁶. Por otra parte la dimensión procesual de la apropiación y la generación de sentido nos lleva a asumir que, al desarrollarse ambos en tiempo real —el tiempo de la acción—, por fuerza han de estar sometidos a la actualización propia del transcurso del tiempo. Ya sea en un plano íntimo o colectivo, la generación de sentido no es inmutable, y ello se debe precisamente al efecto del tiempo. Podríamos incluso decir que, así como puede darse un proceso de reapropiación —subversión o intento de subversión de un sentido “originalmente inscrito”— se da, de facto, una constante generación/re-generación de los sentidos sociales, esto es, existe una lucha por el sentido, por la apropiación de lo simbólico, que se mantiene abierta en el tiempo.

En resumidas cuentas, a lo que DeNora se refería, al hablar de los «poderes» o de la «fuerza semiótica de la música» era, en realidad, a su capacidad [*affordance*] de servir de catalizador de lo social. Cómo ella misma resume, “*la música es un plantilla [template] o modelo para la formulación de agencia emocional, social e incorporada en el curso de una interacción en tiempo real*” (DeNora 2004b:122). Cuerpo, sociedad, emoción y tiempo se aúnan en lo musical para servir de escena a la acción; eso es esencialmente la música de DeNora, un marco que posibilita —y a la vez constriñe—, una parte activa de lo social cuya actividad requiere de la interacción para poder “movilizarse”.

175 Cómo dejó escrito de forma tan poética como esclarecedora el propio Schütz a propósito de la ejecución y recepción de la música, “*el ejecutante y el oyente están «sintonizados» uno con otro, viven juntos el mismo flujo, envejecen juntos mientras dura el proceso musical*” (Schütz 1974:166–167).

176 Recuérdense las ya mencionadas referencias de Bourdieu a la centralidad de la cuestión temporal y su denuncia del problema epistemológico que supone la tendencia de los abordajes teóricos a tratar de imponer su esquema “sinóptico” del tiempo a la lógica temporal de la práctica (Bourdieu 2008d:157–177).

7. NUEVAS RESPUESTAS A VIEJAS PREGUNTAS Y NUEVAS PREGUNTAS A ANTIGUOS OBJETOS

«Ante todo, ¿debe la música ser comprendida en la educación o debe ser excluida?; ¿qué es realmente de los tres caracteres que se le atribuyen?; ¿es una ciencia, un juego o un simple pasatiempo? Es posible la duda, porque la música presenta igualmente estos tres caracteres» (Aristóteles 2007: Libro Quinto, Capítulo V).

Como constatan las consideraciones de algunos de los grandes pensadores clásicos —plasmadas, por ejemplo, en *La República* de Platón (2006) o la *Política* de Aristóteles (2007)— así como la continuidad de dicha línea de pensamiento por parte de la nueva teología cristiana —ejemplificado en el *De Música* de Agustín de Hipona (2014)—, la música ha venido siendo desde antiguo un importante objeto de reflexión. Sin embargo, la sociología de la música, en tanto que una sociología particular fundada en un enfoque sistemático de la relación entre lo social y lo musical nació, como ya vimos, de la mano de Theodor W. Adorno. El frankfurtiano retomó cuestiones clásicas —como las planteadas por Platón¹⁷⁷ o siglos más tarde por el “*sermón capuchino musical*” (Adorno 2009b:17)— y, a su vez, vino a añadir nuevos elementos de reflexión y nuevas preguntas sentando las bases de un campo de estudio relativamente nuevo para la sociología¹⁷⁸. No sólo abordó la cuestión del “control” ejercido por una Industria Cultural entendida como sistema (Adorno 2009b) —en la misma línea de trabajo que después desarrollaría junto a Horkheimer en *La Dialéctica de la Ilustración* (Adorno and Horkheimer 1998) aunque, en este caso, en su aplicación específicamente musical—, sino que también atendió al estudio de las vanguardias musicales de su época y las pugnas que tenían lugar en el interior de ese espacio social (Adorno 2003). Más tarde, como vimos en las lecciones de la *Introducción a la Sociología de la Música* (Adorno 2009a), Adorno se decidió a disponer su sociología de la música de una forma más estructurada y didáctica, abriendo nuevos interrogantes, introduciendo nuevos elementos —como las nociones de «técnica» y

177 Del “*programa ético y musical de Platón*”, por ejemplo, decía Adorno, en su habitual tono ácido pero incisivo, que presentaba “*el carácter de una acción de limpieza ática al estilo espartano*” (Adorno 2009b:17).

178 Sociólogos clásicos como Max Weber (1958) e incluso coetáneos de Adorno como es el caso de Alfred Schütz (1974) abordaron la cuestión de la música, aunque todos ellos lo hicieron de un modo tangencial y distaron de construir un verdadero enfoque sistemático en torno al objeto musical.

«mediación»— y esbozando posibles líneas de desarrollo futuro que pasaban por el establecimiento de metodologías capaces de aprehender ese escurridizo objeto que era —y en cierto modo sigue siendo— la música.

Los estudios culturales, en sus distintas y ya relatadas etapas de evolución, retomaron desde un punto de vista crítico el legado de Adorno. Ya fuera con el ánimo de proseguir su tarea o con intención de poner fin a su —quizás ya demasiado largo e incontestado— reinado teórico. Sin embargo, es muy posible que, sin proponérselo, fieles devotos y fervientes detractores hayan vuelto a situar en el centro de la escena de la sociología de la música los mismos viejos objetos sobre los que Adorno se interrogó una vez. Sobre ellos, se han formulado algunas nuevas cuestiones y otras no tan nuevas, a las que han tratado de dar respuestas distintas. Es en este sentido que, unos y otros, se han constituido —de forma más o menos voluntaria— en herederos de Adorno, y es también de este modo que lo han superado. «A hombros de gigantes» —como en la expresión comúnmente adjudicada a Bernard de Chartres— las recientes sociologías de la música han llevado el desarrollo del conocimiento sobre el objeto musical un paso más allá, constituyéndose en la confluencia de un eclecticismo teórico y un enfoque metodológico múltiple y pragmático, adaptado al objeto —un objeto situado social e históricamente— y ampliando su rango de visión al incluir entre sus objetos de estudio a aquellos bienes culturales que, tradicionalmente, se habían visto desplazados más allá de los márgenes de la investigación legítima.

Este capítulo final que viene a cerrar la primera parte de la tesis se plantea, a la vez, como conclusión y puesta en relación de la evolución teórica expuesta hasta el momento en la tesis. En él, trataré de exponer de manera breve las distintas aportaciones que los estudios culturales han supuesto para la sociología de la música y esbozaré algunas de las principales implicaciones de las líneas abiertas por la sociología contemporánea de la música, especialmente en sus planteamientos más recientes en relación con las tradiciones teóricas anteriormente analizadas.

7.1. ¿Hacia un “régimen general de textos”?

«Para poder analizar la cultura de masas hace falta disfrutar secretamente con ella, que no se puede hablar del *juke box* si te repugna tener que introducir en la máquina la monedita... ¿Por qué entonces no usar mis tebeos y mis novelas policíacas como objeto de trabajo?» (Eco 2006:18).

Como ya expusiera Roland Barthes al tratar de explicar el propósito de la semiología y su diferencia con el del mero análisis lingüístico:

“En su Curso de Lingüística General, publicado por primera vez en 1916, Saussure postulaba la existencia de una ciencia general de los signos, o Semiología, de la cual sólo una parte correspondería a la Lingüística. En términos generales, pues, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen si no «lenguajes», al menos sistemas de significación” (Barthes 1971:13).

Fieles a su afán multidisciplinario, los estudios culturales fueron herederos de estas aportaciones de la semiología. Una de las consecuencias más importantes que ello tuvo en el desarrollo de sus abordajes de la cultura, fue la utilización de una noción de «texto» que no se limitara a los mensajes escritos, sino que incluyera, también, todo tipo de objetos culturales. Cualquier bien cultural en torno al cual se pueda generar una interpretación puede ser entendido como “texto” y puede ser “leído”. Las “lecturas” ya no son asumidas como decodificaciones pasivas de un mensaje cerrado antes de su emisión —como sucedía en los antiguos modelos de comunicación— sino que más bien son entendidas como “*movilizaciones particulares de los textos*” (DeNora 2004b:38). De este modo, cada lectura implica una interpretación particular que pone en relación —“articula” en el sentido de DeNora— al emisor, al receptor y al contexto de la comunicación, y, es en esta encrucijada —situada social e históricamente—, en la que se genera ese constructo social llamado «sentido». Lo que se ha modificado, en esencia, tras el giro cultural, es el modelo de comprensión del acto comunicativo, que se ha vuelto más abierto y menos unidireccional/monolítico; un proceso mediado, al estilo de Hennion.

La idea de plantear una noción inclusiva de «texto» implica la posibilidad de extender el análisis cultural no sólo a los bienes explícitamente codificados, sino a todas las producciones simbólicas de una sociedad en un momento histórico concreto. Se trataría de pensar en términos de «mapas de sentido» (Hall 2005), de ver el texto como “*un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura*” (Barthes 1984:65) o, en el caso específico de la música, de pensar en «redes semióticas de asociaciones musicales y extramusicales» (DeNora 2004b). Pero toda esta idea de apertura teórica nace en contraposición a un sistema cultural dominante particular y también históricamente situado. Podríamos hablar de un “régimen cultural clásico”, entendiendo por ello un sistema de textos en el que la “alta cultura” es considerada como un ente particular, definido y distinto, cuyas fronteras son férreas y claras; donde se conforma un canon estético y de valorización vinculado a la cultura de la élite y que tiende a identificarse a los patrones de **parcelación** y **jerarquización** que suelen identificarse a la —siempre pasada por un tamiz romántico— tradición de las Bellas Artes¹⁷⁹.

A más pequeña escala —analizando en su caso la situación de la literatura en las primeras etapas del campo— Bourdieu ya planteaba con claridad la existencia de un sistema de parcelación-jerarquización de las artes validado por la *illusio* del campo naciente. Para él, “*el vértice de la jerarquía es ocupado por la poesía la cual, consagrada como el arte por excelencia por la tradición romántica, conserva todo su prestigio*”, mientras que encontraremos “*en el lado opuesto, al teatro, al que se impone directamente la sanción inmediata del público burgués*” (Bourdieu 1998:194). En el caso específico de la música, podría asumirse el sistema de jerarquización y valorización fundamental de los géneros en los términos que propone la educadora musical Lucy Green:

“La música clásica ha mantenido de hecho una posición hegemónica de superioridad cultural desde la

179 No tratamos de decir aquí que las tradicionales Bellas Artes hayan sido ajenas al debate interno en cuanto a sus sistemas de valorización, jerarquización y legitimidad. De sobras son conocidas las pugnas entre las distintas formas de expresión, por ejemplo la tradicional pugna «imagen vs. palabra» que han enfrentado a la pintura y la literatura, por no hablar del caso de la música cuyo reproche más común —por parte de las otras artes— ha sido su falta de expresividad codificada. La parcelación tradicional de las artes ha terminado por constituirse una forma de mantenimiento de un equilibrio tenso entre formas de expresión que hasta el siglo XIX parecía haberse conseguido con una definición de espacios soberanos de cada arte y una cierta preponderancia velada de la “palabra” en el sistema de jerarquización. Parte de ello puede observarse en el desprecio de la imagen que se destila de la crítica cultural del siglo XX —y no sólo a la frankfurtiana— y la reivindicación constante del libro-fetichismo —lingüísticamente estructurado— como forma “verdadera” de expresión del pensamiento frente a cualquier otra forma de expresión (como, por ejemplo, el audiovisual).

Ilustración. La ideología ha ratificado y mantenido de forma inmanente el dominio de una institución musical de élite que, junto con sus productos cosificados, ha tratado aparentar su superioridad: y lo ha hecho propagando la idea de que existe una masa musical que, con sus productos profanos, no ha sido nunca muy musical. Por tanto, una compleja y múltiple división ha sido creada y mantenida entre la élite y los modos musicales de producción y recepción, y entre la élite y los estilos de la música de masas a los que esos modos corresponden” (Lucy Green citada en Martin 1995:33).

Existiría, pues, una jerarquización de las artes así como, a su vez, una jerarquización dentro de cada una de las propias artes, en las que la música no es una excepción. Género, estilo y modos musicales de producción y recepción, han venido marcando y reproduciendo este sistema de jerarquización de lo cultural.

Como hemos constatado a lo largo de la presente tesis, puede apreciarse que —aun de forma inconsciente— las constantes arremetidas de la Crítica Cultural contra la cultura de masas y sus objetos, no lograron sino reforzar este orden de parcelación y jerarquización de la cultura dominante. Los abordajes de la crítica acababan reforzando la tradicional separación entre una alta cultura —la cultura “legítima”— y sus complementarios: todo el resto; así como una clara relación jerárquica que sitúa a la primera como paradigma cultural dominante. La cultura de masas (simpleza, repetición, fórmula, *réclame* o incluso la propia noción de “desmoronamiento del aura”) era observada por la crítica frankfurtiana como la mera imposición de los intereses de un sistema económico, mientras que la esencia de la alta cultura quedaba ilesa en la contienda (Adorno and Horkheimer 1998). Se trata de la misma lógica que había llevado a Benjamin a criticar al cine como forma de expresión aludiendo a su propia “naturaleza” como medio de expresión (Benjamin 1989) o a Adorno a despreciar al jazz, y a la música popular en general, como promotores de una velada cultura de la “estandarización” (Adorno 2000).

El mencionado desprecio —cuando no hostigamiento— de las nuevas formas artísticas agrupadas bajo el manto de lo popular-masivo, fue una constante durante los años de hegemonía teórica de la Crítica —visión compartida, por lo general, con las visiones culturales del elitismo moralista (véase por ejemplo Ortega y Gasset 1966)—. Sin embargo, como ya constatamos, la hegemonía de esta visión

comenzó a resquebrajarse en los 60, cuando ciertas voces contestatarias —algunas ya socializadas al calor de las nuevas formas culturales de la sociedad de masas— se alzaron contra la sanción moralista de la parcelación-jerarquización de los estilos y géneros artísticos así como de la reproducción de una “frontera de legitimidad” y un “sistema de valorización” que mantuviera la separación entre dos universos del arte (alta cultura y cultura popular).

Es el caso del Umberto Eco de *Apocalípticos e Integrados* que, desde una visión crítica, desafió a la tradición de la Crítica así como al propio sistema cultural dominante en su época planteando abiertamente la cuestión de la legitimidad cultural de la cultura popular, no sólo a través de un cuestionamiento teórico, sino también predicando con el ejemplo, esto es, analizando desde el mito de Superman hasta la canción de consumo. Si vimos cómo Eco planteó la subversión contra este sistema de jerarquización y valorización, también constatamos la aportación de Bourdieu a la hora de objetivar el propio sistema de parcelación, jerarquía y valorización de la cultura a través de la noción de “capital cultural”, así como mediante su conceptualización de los criterios y las bases sociales del gusto como entramado sociocultural articulado. En su caso, Bourdieu va un paso más allá, llegando a concebir esta jerarquización (entre géneros, autores, obras...) como el fruto de un sistema de valorización basado en la *illusio* y en las estrategias de distinción. Llega a hablar directamente de la existencia de “*sistemas de gustos jerarquizados en cuanto a su grado de legitimidad*” (Bourdieu 1998:264) que son a la vez cambiantes y están, por lo tanto, historicados.

El problema del planteamiento bourdiano, sin embargo, es que tiende a plantear una suerte de homología, más o menos directa, entre los procedimientos de valorización de la cultura dentro de este “sistema de jerarquización cultural” y los mecanismos de distinción. Homología que se traduce en la idea de que aquello que es minoritario —o, mejor dicho, cuyo consumo no es generalizado— es, en cierto modo, distinguido; cuando comienza a ser consumido por una mayoría, el efecto de distinción se disipa y la obra/género/autor se “vulgariza”, su consumo se hace banal. Dicho por él mismo: “*la jerarquía entre los géneros (y entre los autores) según criterios específicos del juicio de los pares es, más o menos*

exactamente el inverso de la jerarquía según el éxito comercial” (Bourdieu 1998:193). En este sistema se pueden distinguir, para Bourdieu, tres universos culturales de consumo: la «alta cultura» —legitimidad, consagración y máxima valorización social—, «la cultura media» —la cultura de la “pretensión”, trata de imitar sin llegar a alcanzar a la alta cultura a la par que se pretende distinguir de su referente “inferior” y reúne a las “*obras menores de las artes mayores*”— y una «cultura popular» (Bourdieu 2006). Este análisis bourdiano plantea de una forma demasiado aporreada la identificación de los mecanismos de distinción con el sistema mismo de valoración social de la cultura. Su enfoque serviría para establecer, como de hecho hizo en *La Distinción*, un “mapa semiótico” de consumo según el estatus socioeconómico siguiendo la base de una división social centrada en la interacción de capital cultural y capital económico, esto es, el funcionamiento de un *snobismo* cultural, pero no serviría para dar cuenta de muchos de los fenómenos culturales actuales.

Sin embargo, hay que entender, que el de Bourdieu es también un análisis histórico y situado; pertenece a la Francia de los años 60-70 y, como todo abordaje de un campo social específico, necesita ser actualizado a la luz de los cambios históricos y sociales que se suceden y pueden reconfigurar las estructuras del campo de forma profunda y decisiva. El mapa semiótico del gusto ha cambiado —y no sólo por la vulgarización de ciertos objetos, géneros artísticos y actividades— y ni los propios mecanismos de distinción parecen funcionar del mismo modo.

Fue en esa línea que años más tarde Peterson y Kern (1996), ya desde la óptica de los estudios culturales, postularían —observando en su caso la sociedad americana— el inicio de un cambio sustancial en esta cultura dual centrada en dos polos —alta cultura/cultura popular— hacia la irrupción del **eclecticismo** como nuevo criterio dominante de valoración social de lo cultural. Frente al antiguo criterio de “distinción” ampliamente desarrollado por Bourdieu (centrado en los valores del exclusivismo, cuyo objetivo —no necesariamente consciente— era remarcar la diferencia, esto es reforzar la distinción de lo distinto siguiendo una estrategia de exclusividad y exclusión), el nuevo criterio de valoración introducía tintes de inclusividad. Un gusto más extenso era más valorado, más

cosmopolita y “moderno”. Su teoría se basa en la observación de un cambio fundamental en las pautas de consumo de las élites culturales entre los años 80 y 90, consistentes en una visible transición de un patrón de elitismo *snob* —univoridad de “alta cultura”— hacia un régimen de consumo cultural omnívoro.

Por su parte, Ariño Villaroya (2007) ha venido a replantear el problema cuestionándose la adecuación explicativa de la teoría de la omnivoridad y planteando la existencia de distintos «régimenes de consumo cultural¹⁸⁰». Centrándose en la cuestión musical, y a través del análisis cuantitativo, esboza tres tipos ideales de régimenes de audición musical: “tradicional”, “omnívoro cultivado” y “moderno”, cada uno asociado a géneros musicales y grupos sociales específicos. Si bien Peterson y Kern apostaban por la explicación en términos del cambio producido en el consumo cultural a finales del siglo XX, Ariño Villaroya, incide en que no debe tomarse la omnivoridad como patrón de práctica universal y apuesta por entender que sigue habiendo diferencias ostensibles a nivel de consumo entre los distintos grupos y estratos sociales. Pero lo cierto es que, aún tratándose de visiones más o menos contrapuestas, en ambos casos vienen a constatarse dos cuestiones fundamentales. La primera es que el análisis que Bourdieu planteaba en “La Distinción” requeriría hoy de una necesaria actualización y revisión que tuviera en cuenta los nuevos patrones de acceso a la cultura (con especial atención al surgimiento de Internet: las redes P2P, las radios digitales, los *podcast*, el *streaming*, etc.). La segunda cuestión es que, sean los que sean los motivos que lo justifiquen, para ambos se hace evidente un cambio fundamental en las reglas de juego del capital cultural, ya que el monopolio histórico de su principal criterio de valorización/jerarquización —el de la distinción que provee la “alta cultura”— empieza a tambalearse, como hemos podido ver, a finales del siglo XX.

Aquí es donde propongo la noción de «**régimen general de textos**», que dé cuenta del cambio en un sistema cultural donde los patrones dominantes del “régimen clásico” empiezan a mutar. El sistema cultural que siguió al surgimiento de la reproducción mecánica vino aparejado a la aparición de la

180 Para Ariño Villaroya “*el concepto de régimen de práctica o de apropiación musical hace referencia al conjunto de elementos que definen la forma de apropiación individual de los bienes simbólicos en un universo estético singular; comporta una determinada combinación de géneros tanto como las modalidades de su consumo y el sistema de reglas que las gobiernan*” (Ariño Villaroya 2007:142).

Industria Cultural —el sistema de producción/difusión que conceptualizaron Adorno y Horkheimer— pero a la vez, o precisamente por ello, comenzó poco a poco a generar “redes semióticas” cada vez más grandes, internacionales e intertextuales. Como expone Ariño Villarroya:

“estos treinta años han sido pródigos tanto en cambios tecnológicos como estructurales, y éstos se han dado no sólo en la estratificación dentro de cada país sino en su interrelación planetaria. La revolución digital y el ascenso de la cibercultura han modificado radicalmente el acceso a los flujos simbólicos, y la movilidad sociocultural ha difundido pautas culturales entre estratos y clases, rompiendo los esquemas precedentes. Las fronteras se han vuelto más borrosas y las jerarquías se han difuminado” (Ariño Villarroya 2007:133).

El mismo Ariño —aún crítico con el uso indiscriminado de la noción de omnivoridad— reconoce que, fruto de todas estas circunstancias históricas, se ha venido produciendo un “*desplazamiento del sistema de clasificación*” y que puede decirse que en el nuevo paradigma cultural “*la variedad cultural, el eclecticismo, la omnivoridad o la inclusividad, en definitiva la apertura y la tolerancia, definen las pautas culturales mejor que la lógica de la distinción*” (Ariño Villarroya 2007:135). Si utilizáramos los términos de capital cultural de Bourdieu, podríamos decir que lo que parece observarse es un cambio sustancial en el criterio de valorización de dicho capital. Frente a la tendencia dominante a la distinción, esto es, a la reafirmación de la diferencia para marcar una asimetría simbólica que se visibilice en el gusto, en el actual «régimen general de textos», un cierto “eclecticismo tolerante” mezclado con un cierto aire de “exotismo de la experiencia” lleva a la inclusión de obras, géneros y artes —antes arrojados a los márgenes de las subcultura o de la cultura de masas— dentro de las fronteras de la cultura legítima. A su vez, y derivado de ello, estar familiarizado con estos objetos pasa a ser valorizado como capital cultural. Es el caso, por ejemplo, de los clásicos del rock, las novelas gráficas más célebres o las “músicas del mundo”¹⁸¹, cuyo conocimiento ya se considera parte de la cultura general fundamental en el “sentido de juego” de las nuevas élites culturales. Hoy, cada vez más, ya no resulta incompatible —ni se hace extraño— que alguien se declare amante, simultáneamente, de Beethoven, Leonard Bernstein y los Rolling Stones o que reconozca leer

181 La categoría “músicas del mundo” [*world music*] nace como un intento de la industria cultural de clasificar bajo la misma etiqueta comercial a una multiplicidad de fenómenos musicales globales que comprendan elementos étnicos o “particularidades locales”. Su origen reciente atiende, en parte a este cambio fundamental en los criterios de legitimidad de lo cultural y en parte al intento de integrar la diversidad —envolviéndola bajo un manto de riqueza cultural y exotismo— en el mercado de bienes culturales legítimos.

“cómicos” —novela gráfica— sin ningún tipo de “pudor cultural” (como el que se traslucía en la justificación de Eco al hacer subir al estrado filosófico a su vieja colección de cómics). Es más, comienza a observarse con suspicacia, sobre todo entre los círculos jóvenes de alto capital cultural — como si se tratara de un radicalismo cultural ciego— a los distintos tipos de univoridad.

Y es que, por supuesto, tampoco esta nueva tendencia de reestructuración de los sistemas de valorización del capital cultural hacia un patrón de tolerancia y omnivoridad ecléctica elimina del todos los mecanismos de distinción. ¿Podría ser el nuevo criterio omnívoro una nueva forma de reafirmación de la superioridad del capital cultural de las élites? Lo que parece claro es que los nuevos sistemas de valorización no calan del mismo modo en todos los estratos socioculturales. Ariño, por ejemplo, destaca que el eclecticismo u omnivoridad es especialmente común entre los licenciados universitarios, aquellos que, en principio, presentan una mayor proporción de capital cultural. No es extraño que, sobre todo entre la gente más mayor, así como entre los más jóvenes, se observe una palpable continuidad de las dietas culturales unívoras, ya estén éstas centradas en la alta cultura o en la cultura popular.

Sin embargo, la categorización de Ariño, centrada en la cultura musical, se basa en el análisis de los resultados de un barómetro del CIS de 1999. Han pasado años desde entonces, y las primeras décadas del nuevo siglo se han caracterizado por la extensión masiva de métodos digitales de acceso a la cultura centrados en Internet así como la presumible profundización correspondiente en las tendencias de “generalización” de la escucha y “democratización” de los gustos musicales ya esbozadas por él. Han sido quince años desde el surgimiento del “fenómeno Napster”. Tras su caída, se han sucedido nuevos métodos de acceso a la música que han profundizado en la dimensión “exhibitiva” —aquella que ya destacara Benjamin y, antes que él, Paul Valéry—. El incremento en la accesibilidad de la música en la era digital —que vino seguida del incremento en la accesibilidad a otros bienes culturales como el cine o los libros digitales— ha venido, presumiblemente, a acelerar tendencias ya existentes respecto al progresivo desmoronamiento de un régimen textual clásico basado en la polarización cultural —y compartimentación estanca— de “alta cultura” y “cultura popular”.

Al difuminarse las barreras culturales que separaban a estos dos reinos por un muro de legitimidad cultural, se ha abierto la veda a la práctica sistemática —y cada vez menos marginal— de “lecturas” (y “escrituras”) intertextuales que transgredan la separación tradicional¹⁸². Algunas de las formas artísticas surgidas en la era de la reproducibilidad mecánica —*hip hop*, *Bastard pop*, etc.¹⁸³—, de hecho, se han constituido en paradigmas del nuevo régimen textual y carecerían de sentido fuera de él —cuando no se las sancionaría directamente como plagio o utilización ilícita de bienes culturales—. Como relata Marc Martínez (2010) al estudiar el caso concreto de la intertextualidad sonora y discursiva en el rap francés, el *samplig* —préstamo intertextual sonoro y/o musical— se ha constituido en parte fundamental del *ethos* de la cultural *hip-hop*; del mismo modo la intertextualidad —o quizás incluso transtextualidad—, parece haberse erigido en el rasgo fundamental del *ethos* del nuevo régimen cultural.

Es importante recalcar que la idea aquí propuesta de un «régimen general de textos», no asume una reconfiguración de todas las obras en un plano de valorización de igualdad ni, como ya hemos mencionado, la eliminación absoluta de un principio de distinción. Lo que plantea es la transición de un sistema de jerarquización clásico que vinculaba el género y la distinción culto-popular con el sistema de valorización social del arte a un nuevo sistema (aún en construcción). En el régimen general de textos sigue habiendo objetos culturales utilizados como elementos de distinción, es sólo que el criterio de su valorización ya no es su pertenencia a un género específico (rock, música académica, poesía, etc.), ni siquiera su adscripción a los subcampos de producción bourdianos (“puro”/“comercial”).

Esta etapa se caracteriza, más bien, por la proliferación de la intertextualidad/transtextualidad más allá de las barreras de género y la extensión de una producción “mixta” que anida en el espacio intermedio que antes separaba la “alta cultura” de la “cultura popular”, se trata del florecimiento de lo que podría denominarse “alta cultura popular”¹⁸⁴. Es la época de la “ópera rock”, de la “música fusión”,

182 Como ya he expuesto en repetidas ocasiones a lo largo de esta tesis, el germen de esta lógica puede apreciarse en Umberto Eco (2006), cuando formula los paralelismos —y también las diferencias— entre el mito de Superman, héroe moderno por excelencia y los héroes de la mitología clásica. Se trata de dos narrativas que se sitúan una a cada lado de la “barrera” y cuya puesta en relación intertextual —lectura interconectada en pie de igualdad— habría sido considerada ilegítima, o incluso impensable, para las élites culturales apocalípticas que criticaba el semiólogo italiano.

183 Para ver un análisis interesante de las nuevas formas de creación basadas en las nuevas posibilidades intertextuales ver (Katz 2010) y su análisis del *mash-up*, la batallas de música hip-hop entre Djs o el caso de la *musique concrète*.

184 La segunda mitad del siglo XX ha sido especialmente prolífica en lo concerniente a este tipo de obras que, perteneciendo a géneros en origen vinculados a la cultura popular, han sido concebidos siguiendo los principios de lo

de la hibridación entre lo culto y lo popular, lo moderno y lo antiguo, lo “cercano” (patrones estéticos occidentales ya sean cultos o populares) y lo “lejano” (músicas del mundo), que crea un sistema estético que no es identificable exactamente con el canon clásico ni completamente moderno, sino que genera un espacio poblado por esta curiosa mixtificación que tratamos de reflejar a través de la idea del régimen general de textos.

Pero hay que remarcar que tampoco este criterio de omnivoridad inclusiva debe ser utilizado indiscriminadamente, pues no todo objeto de consumo es igualmente legítimo. El sistema de valorización-jerarquización de los objetos culturales no desaparece sino que ha comenzado un proceso de reestructuración que escapa a los moldes canónicos o tradicionales. Hoy una película de animación puede ser considerada cultura legítima e incluso “objeto de culto” (El viaje de Chihiro, El Muro, Las aventuras del príncipe Achmed, La Tumba de las Luciérnagas, Mary and Max, Up, Wall-E, etc.), pero eso no significa que la animación vaya a ser, a partir de ahora valorada en pie de igualdad a los géneros más consagrados, ni siquiera que todos los prejuicios respecto a la animación se hayan desvanecido completamente. Lo mismo puede aplicarse a la mayor parte de las producciones culturales contemporáneas. Lo que permite la idea de un «régimen general de textos» es concebir una reestructuración del universo textual que se caracteriza por el desmoronamiento de ciertos principios y por el establecimiento de otros nuevos que aún se están configurando pero que, a ciencia cierta, generarán sus propios mecanismos de distinción.

Por todo ello, la idea de distinción de Bourdieu no debería de ser desechada sino actualizada. Esta

que Bourdieu denominaría la filosofía de *l'art pour l'art* así como un nivel de complejidad técnica e innovación estética propia de las vanguardias artísticas más rompedoras, pero sin renunciar por ello a la difusión masiva de los medios. En el mundo del cómic ya pusimos como ejemplo el reconocimiento que supuso distinguir con un Pulitzer al MAUS de Art Spiegelman, aunque la tendencia siguió evolucionando con obras —ya clásicas del género— como V de Vendetta, Watchmen o Sandman. En el mundo de la creación y producción de contenidos audiovisuales para TV destacamos el éxito de series como Los Soprano a finales de los 90 que sentó el precedente del auge que experimentarían las “nuevas series” a partir del 2000 (The Wire, Dexter, Mad Men, etc.) hasta el que fue uno de los hitos cumbre de su legitimación con la involucración personal de Scorsese en la dirección del capítulo piloto de Boardwalk Empire. En el mundo de la música, la difusión masiva de bandas de rock con planteamientos sonoros progresivos como los Who, Pink Floyd, Queen o, en la actualidad bandas como Muse, que cuentan en su haber haber alcanzado públicos de masas mientras rompían claramente con las fórmulas tradicionales de la “comercialidad” sonora industrial a la vez que se acercaban a desarrollo identificables con estructuras más “clásicas” u operísticas. Si hubiera que poner un hito musical a esta tendencia de cierta música popular a asumir criterios estéticos de *l'art pour l'art* quizás fuera éste el giro artístico de la última etapa de los Beatles —a partir de *Sgt. Pepper's* (1967)— (Del Val and Pérez Colman 2009) contribuyó de forma crucial a una cierta difusión de las —antes notoriamente claras— fronteras que separaban a las dos grandes culturas musicales.

nueva etapa cultural, que algunos se aprestarían a calificar de “posmoderna”, establece nuevos criterios de distinción (omnivoridad, eclecticismo, etc.), pero no eliminia, en sí, los mecanismos de dominación cultural y violencia simbólica basados en el capital cultural y la práctica de estrategias de distinción. Es el caso del —anteriormente esbozado en esta tesis— capital musical en su modalidad “erudita”, pasa a valorarse, a modo de capital, el dominio extensivo de registros culturales y géneros artísticos. Poder hablar, en el caso de la música, con la misma naturalidad de Chopin o Bach, de Schönberg o Stokhausen, de los Beatles, Franz Ferdinand o Vetusta Morla, se valora —es “reconocido”, en términos bourdianos, bajo la nueva *illusio*— como elemento de distinción en los círculos de alto capital cultural. ¿Vale todo? No, no todo vale y sería inocente asumirlo como parecieron asumirlo las visiones más *naïve* de los estudios culturales. Sigue existiendo un espacio cultural de lo que los poseedores de mayores proporciones de capital cultural consideran el “mal gusto”. Recuérdese, a ese respecto, la importancia que Bourdieu otorgaba al «dis-gusto» —*le dégoût* (juego de palabras con «*goût*») literalmente "asco, rechazo"— a la hora de definir el gusto. El gusto se estructura de forma especialmente clara en nuestros rechazos, en aquello que despreciamos. Prueben a entrar en la facultad escuchando *reggaetón* por el altavoz de su móvil, hablar con sincera admiración de Camela o Andy y Lucas en una fiesta *cool* o a exponer la increíble influencia de Georgie Dann en las actuales derivas del pop *indie* español. Bromas aparte, creo que precisamente en el sarcasmo —y en la sonrisa que les he arrancado, en el caso de haber logrado mi objetivo— se encuentra la clave de lo que quiero expresar: no todo está permitido, ni aún tras el supuesto desmoronamiento de la barrera de legitimidad que separaba a las dos culturas. El régimen general de textos no sitúa a todos los objetos culturales en pié de igualdad, aunque sí abra la posibilidad a que las dos culturas tradicionalmente polarizadas se den la mano incluso en los ambientes más selectos. Podríamos incluso llegar a pensar a la omnivoridad y al eclecticismo como parte del nuevo sistema de “dominación cultural” en el que el sentido de juego es aún más complicado, pues se exige a aquel que participe de él, una mayor extensión de su dominio erudito, al fin y al cabo, de su capital cultural incorporado, con las consecuencias en la reproducción de la desigualdad que esta situación puede implicar. En resumidas cuentas cabría preguntarse —aún a riesgo de no poder cerrar, de

momento, esta cuestión—, ¿estamos caminando realmente hacia un «régimen general de textos» o sencillamente asistimos a una mutación de los principios clásicos de los mecanismos de distinción? ¿O acaso avanzamos, como proponía Ariño hacia una parcelación distinta según distintos “régimenes de consumo cultural”, identificados con distintos grupos sociales? Nuestra apuesta sería tratar de articular las tres perspectivas pues, estrictamente, no hay incompatibilidades en pensar los tres abordajes como complementarios.

Por un lado, a un nivel cultural macro, asistimos a una tendencia general a un cambio en los sistemas de jerarquización-valorización cultural —lo que hemos llamado la transición de un “régimen clásico” a un “régimen general de textos”—; por otro lado asistimos a la reconfiguración, ligada a este proceso, de los mecanismos de distinción, centrados cada vez más en una suerte de “inclusivismo tolerante” que, sin embargo —y de forma un tanto paradójica—, puede funcionar como nuevo principio de exclusión (capital cultural); por último, y como ya hemos mencionado, se observa que las tendencias del nuevo sistema de valorización implícito en el régimen general de textos no calan del mismo modo —como ya reflejara Ariño— en todos los estratos de población, por lo que la idea de manejar, simultáneamente la noción de “régimenes de consumo cultural” puede ayudar a articular las diferencias y los mecanismos específicos de dominación del nuevo sistema de valorización.

Desarrollar de forma pormenorizada los cambios particulares concernientes a estos principios de estructuración de la valorización cultural es aún un proyecto difícil de abordar, entre otras cosas, por encontrarnos en pleno periodo de transición/reestructuración del actual “sistema cultural”. Lejos de pretender agotar esta cuestión, en el presente epígrafe he pretendido, trazar la continuidad en la evolución de la cuestión de los sistemas de valorización y jerarquización del consumo cultural, poniendo en relación varios de los teóricos presentados a lo largo de la tesis y sus respectivos conceptos clave, con especial atención a aquellos que han abordado la cuestión desde la óptica de la sociología de la música.

7.2 . *Del autor como “centro” al eterno ciclo de producción de sentido*

«Toda la historia de la música, tal como generalmente es presentada y resumida, se limita poco más o menos a una sucesión de nombres de compositores, como si se hubiera prescindido de intérpretes, conciertos y cualquier especie de manifestación musical» (Schaeffner citado en Hennion 2002).

Una de las más importantes aportaciones de las ciencias sociales a la comprensión del arte y la cultura es la revisión de la concepción del productor cultural como “genio creador”. Pensadores como Roland Barthes (Barthes 1984) o Michel Foucault (Foucault 1977) abordaron de forma específica la noción de autoría cuestionando de forma fundamental su concepción tradicional llegando, en ambos casos, a pregonar la desaparición de la figura del autor tal y como se la había venido concibiendo.

Foucault enfocó la cuestión desde el punto de vista del discurso a través de su idea de «función-autor». La «función-autor» es una posición, una forma de entender el “lugar discursivo” desde el que se habla, así como la relación particular de este sujeto con su obra. Surgió en la Europa del siglo XIX como un tipo de autoría singular —vinculada a la naciente noción de *écriture*—, para Foucault distinta de lo que podría identificarse con la autoría clásica. Su surgimiento se enmarca dentro de un conjunto de cambios históricos fundamentales en la producción literaria derivados del espíritu de la Ilustración, así como de la revolución artística que supuso la liberación de la literatura de su necesidad expresiva. La individualización occidental del autor y la construcción de una relación particular con su “texto” (obra) han supuesto una trampa filosófica que ha forzado a los abordajes ya sean filosóficos, sociológicos o literarios a centrarse en la formulación de ciertas preguntas —que han venido a reforzar la idea del “sujeto creador”— y a olvidar otras. La propuesta fundamental de Foucault en este texto, que él mismo concibió como una propuesta para desarrollos ulteriores, es dejar de reforzar la idea de centralidad del autor-función —en tanto que sujeto aislado que posee la capacidad monopolística de dotar a las cosas de significado—, y empezar a preguntarnos acerca de las formas y las condiciones desde las que fluirá el discurso. En otras palabras, el «autor», no debe ser analizado como absoluto, sino como “*función*”, como

él mismo apunta “*compleja y variable*” que hace aparecer el discurso según ciertas reglas. Lo que nos interesa de la posición discursiva del autor no es sancionar su “*posición de sujeto originador*”, sino “*captar sus funciones, su intervención en el discurso y su sistema de dependencias*” (Foucault 1977:137–138). La propia noción misma de autoría entendida como empieza a concebirse a partir del XIX —unicidad aislada, “*naturaleza absoluta y rol creativo*” (Foucault 1977:137), Sujeto (con mayúscula) dotador de sentido—, va en contra de la propia idea foucaultiana de «discurso» que siempre sobrepasa la mera voluntad subjetiva del sujeto enunciante. La propuesta de re-discursivización del autor —devolverlo a su realidad discursiva—, también abre la puerta, en cierta medida, a su recuperación como objeto por parte de la sociología.

Por su parte, Roland Barthes, desde la semiología, realizó un acercamiento más ambicioso y completo de la idea de autor, y llegó —inspirándose en la célebre metáfora niestzscheana— a pregonar su “muerte”. Barthes se esforzó por detallar de un modo histórico más preciso el surgimiento de la figura del autor y sus antecedentes:

“El autor es un personaje moderno, producido, sin duda, por nuestra sociedad en la medida en que al salir de la Edad Media, con el empirismo inglés, el racionalismo francés, y a la vez la fe personal de la Reforma, descubrió el prestigio del individuo [...] Es por tanto lógico que, en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, quien haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor” (Barthes 1984:62–63).

El autor, por tanto, es —coincidiendo en ello con Foucault— una construcción moderna que bebe de múltiples fuentes filosóficas, políticas e incluso religiosas, y que ha pervivido hasta la modernidad en la forma de lo que Barthes llama el «imperio del Autor»¹⁸⁵. Instituciones como la Crítica, han participado de la instauración y reproducción del dominio de esta figura, así como los propios análisis literarios que han tratado de centrar todo análisis cultural “*tiránicamente en el autor, su persona, su historia,*

185 En el caso de la música, se ha venido a producir un proceso semejante, desembocando en lo que —siguiendo la lógica de Barthes— podríamos llamar el «imperio del Compositor», que vino a construirse durante el clasicismo musical y alcanzó sus más altas cotas de consagración durante el romanticismo. Es necesario apuntar que incluso durante este “imperio del Compositor”, que ha venido reinando durante casi dos siglos en la música culta occidental ha habido espacios ajenos a la lógica del «Autor-Dios», «autor-función», o como queramos referirnos a esta figura. Como nos recuerda Martín, incluso en la actualidad “*gran parte de la música no puede ser adscrita a un único compositor, y en muchos marcos culturales, la noción de 'compositor' es, en sí misma, ajena [alien]*” (Martín 1995:26). Aunque la centralidad del Autor haya imperado en los espacios que ocupaban las más altas cotas de legitimidad cultural, es justo acotar sus dominios a la porción de realidad que realmente ha ocupado.

*sus gustos, sus pasiones*¹⁸⁶” (Barthes 1984:62). Se ha tendido a establecer, en definitiva, al autor como explicación última de la “Verdad” del texto:

“La explicación de la obra es siempre buscada del lado de quien la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción fuera, siempre finalmente la voz de una sola y misma persona, el autor, quien estaría entregando su «confidencia»” (Barthes 1984:62).

Sin embargo, la literatura contemporánea ha ido socavando poco a poco esta idea tradicional de autor y contribuyendo a su progresiva “desacralización”. Mallarmé, Valéry, Proust y el Surrealismo son, para Barthes, hitos históricos del mundo artístico que han supuesto el cuestionamiento y progresivo desmoronamiento de la autoría tradicional. Fuera de la literatura en sí, la lingüística —ya mencionamos a Austin y a Bakhtin— vino a funcionar de acicate definitivo en el fin de la relación privilegiada del autor con el texto.

Anteriormente, el texto era concebido como parte del autorelato coherente de un autor y mantenía con éste una suerte de relación paternofilial. El autor moderno, sin embargo, “*nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda a su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro*”. Escribir pasa a ser, como dice Barthes, un «performativo», una “*enunciación que no tiene más contenido que el acto por el que ella misma se profiere*”, e ilustra, en un ejemplo que recuerda a los de Austin, el acto performativo de la escritura comparándolo al “Yo declaro *de los reyes* o el Yo canto *de los poetas de antaño*” (Barthes 1984:64).

Tras la “muerte del autor”, quien antes ejercía de emisor ya no es el sujeto trascendente de un acto comunicativo, sino que pasa de ser Autor a ser el permutador de escrituras que “*se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original*”; el texto es, por tanto, como dice Barthes, “*un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura*” (Barthes 1984:65). El Autor-Dios parido por la literatura y acunado por la crítica

186 La teoría literaria clásica ha caído frecuentemente en los errores de lo que Bourdieu llamaba la «ilusión biográfica» (Bourdieu 1994b:81–89), del mismo modo que lo ha hecho frecuentemente la sociología en su vertiente más etnometodológica a través de técnicas como la historia de vida, imprimiendo a la narrativa un intencionalismo vital, un unitarismo coherente del auto-relato y de su interpretación, construyendo una teleología temporalizada y coherentizada *a posteriori* basada en una suerte de “metáfora del camino”. Para Bourdieu, la literatura moderna ya descubrió los efectos de esta ilusión biográfica con la revolución estética que supuso la comprensión de que lo real es discontinuo y su desarrollo no siempre pasa por la racionalización. La noción misma de *habitus* trata, entre otras cosas, de aplicar esa misma revolución literaria al campo de las ciencias sociales.

literaria deja de ser sujeto trascendente y se convierte en escritor. La Verdad del texto ya no es un secreto que ha de ser desvelado de forma hermenéutica. Lo único que queda es una contrateología del sentido, que asume la condición del nuevo “texto” como realidad parcial ubicada en un contexto, como un elemento que cobra sentido dentro de un tejido relacional abierto. El verdadero lugar privilegiado de la literatura ya no es el de la escritura, sino el de la recepción, el de la “lectura”. El lector es, para Barthes, el nuevo “*lugar donde se recoge toda esta multiplicidad*” (Barthes 1984:66), puesto que “*la unidad del texto no está en su origen sino en su destino*” (Barthes 1984:67).

Como ya vimos en el capítulo correspondiente, Bourdieu, también trató el proceso de construcción de la “*identidad social del productor intelectual*” (Bourdieu 1998:99). Además fue especialmente cuidadoso al respecto de la terminología utilizada por la sociología que, a menudo, se erigía en cómplice inconsciente de este «Imperio del Autor» mencionado por Barthes. Era crítico, por ejemplo, con el término “*productor cultural*” que, en vez de ser aceptado de forma aproblemática, debería ser cuestionado a fin de “*marcar una ruptura con la ideología carismática del creador*” (Bourdieu 1998:352). La “*invención del intelectual*” (Bourdieu 1998:215) era para Bourdieu, al fin y al cabo, un momento del campo histórica y culturalmente situado que, además, poseía especial relevancia en la génesis, configuración y desarrollo de ese microcosmos social al que denominaba campo intelectual. Su proyecto de fondo basado en objetivar la objetivación y, por tanto, a aquellos que la ejercían desde la intelectualidad, su combate contra aquello que llamaba la «ilusión escolástica» y que consistía básicamente en la tendencia de los objetivadores a no objetivar el propio campo, vino a fortalecer las mencionadas tesis que contemplaban la autoría como posición trascendente que escondía la verdad del mundo. El Autor-Dios, al que se refirió Barthes parecía ser atacado desde todos los flancos posibles.

También la sociología del conocimiento se sumó a la toma del baluarte del último vestigio de la trascendencia del sentido. Otro ejemplo, proveniente de la sociología que analizó el momento histórico concreto de la forja de la figura social del autor-genio y que precisamente se ocupó de forma específica del mundo de la música, se encuentra en Norbert Elias (1991), quien al final de su larga carrera abordó,

utilizando a Mozart a modo de estudio de caso, el momento del tránsito de un espacio social del arte centrado en las nociones de artesanía y virtuosismo a la configuración del autor moderno como artista, creador y genio. Si Mozart estaba “avanzado” a su tiempo, era precisamente porque era un autor romántico atrapado aún en una sociedad cortesana. El verdadero tránsito de las estructuras —de una estructura de producción artesana a una artística— no se consolidó hasta unos años después del “fracaso” de Mozart y se escenificó con el “triunfo” de Beethoven como el primer gran artista musical burgués integrado que logra valorizar en el campo su posición de autor/genio creativo, tal y como reflejaban tanto el propio Elías, como Bourdieu (2001b) o DeNora (1995) en sus respectivos abordajes. En esta obra de Elías, donde trata de construir una sociología de la genialidad, se reconstruye la génesis conflictiva de la figura del genio creador musical en la música culta occidental, historificando su configuración y desarrollo a través del caso de Mozart. A través de la objetivación de la “genialidad”, esto es, su conversión en objeto de la sociología, se pone en cuestión una vez más los abordajes trascendentes sobre la Autoría como lugar privilegiado de la cultura. Y es que, como él mismo apuntaba, *“la idea de que el genio artístico se pueda desplegar igualmente en un vacío social, por decirlo de alguna manera, y por tanto independientemente de cómo le fuera al «genio» como persona entre personas, puede parecer convincente mientras las explicaciones se realicen a un nivel máximo de abstracción”* (Elías 1991:139). Sin embargo cuando, como Elías, nos centramos en una observación metodológica como es el estudio de caso que él lleva a cabo con Mozart, la leyenda cae por su propio peso y abre paso a un complejo entramado de relaciones sociológicas.

Todas estas aportaciones que hemos referido presentan interesantes puntos de coincidencia, sobre todo por lo que respecta a asentar un cambio radical respecto al papel del autor que vendrá a calar profundamente tanto en las teorías estéticas (teoría literaria, musicología...) como en los estudios culturales y en cualquier variante de la sociología del arte y la cultura. Historificar la propia noción de autoría, también ayuda a desesencializar y desnaturalizar la creación como actividad y a devolverle su lugar dentro de su contexto social. Las implicaciones, especialmente en la sociología de la cultura y el arte son importantes. Si los abordajes teóricos previos habían hecho especial hincapié en la importancia

del autor como “emisor” y dotador privilegiado del sentido “prístino” del texto¹⁸⁷, los estudios culturales, amparándose en los mencionados cuestionamientos e historificaciones de la noción de autoría, la revolución de la lingüística moderna y los cambios estéticos que supusieron las nuevas narrativas, vinieron a recuperar el papel activo del “receptor” así como su posición central en el proceso de generación de sentido. Si bien, como ya dijimos, los filósofos del lenguaje habían matizado la emisión de los mensajes culturales a través de elementos conceptuales como los “actos del habla”, la “performatividad” o las “enunciaciones” [*utterances*] (Austin 1962; Bakhtin 1981) logrando reubicar el acto de emisión de un mensaje en su contexto social, el contexto de la acción; la principal aportación del culturalismo al respecto fue la de apropiarse de estas nociones de la filosofía lingüística y aplicarlas no sólo a la “emisión” de mensajes sino también a su “recepción”, acción siempre situada —en el caso de la música, en el «Evento Musical» del que hablaba DeNora—. La recepción, situada en un contexto social y mediada por un proceso de generación de sentido/apropiación, pasó a ser entendido como un “acto performativo” al menos tan activo e importante para el proceso comunicativo como la propia emisión.

En resumidas cuentas, la “muerte del autor” pregonada por Barthes, se traduce, en manos de los abordajes culturalistas, en una restauración del papel receptor, algo que comprobamos a través de las aportaciones de Becker —recordemos la idea de «mundo del arte» como una forma maximalista y antielitista de concebir en espacio social de lo artístico— o Hennion — a través de su propuesta de «restitución del oyente»—. Este giro, que ha sido fundamental para desarrollar cualquier abordaje crítico con la comunicación de masas —más allá de cualquier modelización simplista y unidireccional—, fue sistematizado de forma especialmente gráfica ya en 1973 por Stuart Hall en su ensayo “Encoding/Decoding” (Hall 2005) y, fue convirtiéndose, con el tiempo, en un lugar común no sólo entre los enfoques culturalistas, sino entre el grueso de los abordajes contemporáneos de la sociología del arte y la cultura.

187 Como afirmaba tajantemente Roland Barthes: “*Del lector, la crítica clásica no se ha ocupado nunca; para ella no hay otro hombre en la literatura que aquel que la escribe*” (Barthes 1984:67).

En dicho texto —centrado en el caso particular de la comunicación televisiva, pero perfectamente extrapolable a otros medios en la mayor parte de sus planteamientos— Hall planteaba, entre otras cosas, la arbitrariedad de los sistemas de signos utilizados en la comunicación cultural. En el caso del audiovisual, asumía la existencia de un código visual —a veces tácito— cuyos signos son aprehendidos de forma práctica por el público de una determinada época, pero que son, esencialmente, arbitrarios¹⁸⁸. A su vez, Hall rescata de la lingüística los dos niveles del sentido: «connotación» y «denotación». Aún asumiendo que “*la denotación*” —a diferencia de lo que la lingüística tradicional ha tratado de transmitir — no debe ser “*confundida con la inscripción literal de la 'realidad' en el lenguaje*” (Hall 2005:122), y que esta distinción entre los dos niveles es sólo una distinción analítica, a Hall le interesa especialmente la noción de connotación, esto es, los “sentidos asociativos” evidentemente menos prefijados y por tanto mucho más expuestos a un proceso de interpretación que se encuentre en el seno del conflicto de lo simbólico. Este nivel, el connotativo, muestra de forma clara que aunque la comunicación y sus códigos son frecuentemente “naturalizados”, se trata en realidad de construcciones sociales históricas que, en el seno del acto interpretativo, se ponen en relación con unos “*mapas de sentido*” (Hall 2005:123), basados en la cultura en la que está inmerso el receptor, que permite la polisemia, la ironía o las referencias intertextuales. Como matiza claramente el propio Hall, esto no significa que la comunicación —y especialmente su ejemplo televisivo— sea un proceso plural, democrático u horizontal; en tanto que existe un “*orden cultural dominante*”, existe una desigualdad a nivel de poder en todo proceso comunicativo. Por supuesto, ello tampoco invalida la posibilidad de resistencias, puesto que dicho orden cultural dominante “*no es ni unívoco ni incontestado*” (Hall 2005:123) y, por tanto, está sometido a conflictos y luchas ideológicas.

188 Podríamos pensar, como ejemplificación clara de esta arbitrariedad, en los signos más comunes del cine clásico —que a veces son también recursos musicales— como la tradicional arpa que nos indica la inminencia de un *flashback* o la recurrencia a tensiones musicales en las escenas de suspense. También podrían analizarse los recursos musicales de la propia música comercial en cuanto a los planteamientos estructurales y armónicos del popular esquema letra-puente-estribillo o las propias “reglas” de la composición tonal que asignan funciones a los distintos grados (tónica, subdominante, dominante y dominantes secundarias) que “conducen” el oído a desenlaces más o menos esperados (la dominante lleva a la tónica [V, I], la canción popular acaba en tónica o incluso en el popular II,V,I, etc.). Recursos arbitrarios pero comúnmente manejados que forman parte de la “oreja” del oyente (“tirar de oreja” es el término que varios de mis amigos músicos utilizan para referirse, en el proceso de composición al «oído musical» que se ha formado de una manera práctica a través del acervo de escucha).

Todo ello se inscribe en la clave más importante de los nuevos abordajes de la cultura, la idea de que el sentido no nos viene dado, sino que existe un proceso de construcción social del mismo. Algo parecido a la idea que expresaba Blumer, uno de los padres del interaccionismo simbólico, cuando afirmaba que hay que evitar:

“mirar el sentido como algo que emana de la constitución intrínseca de la cosa que tiene sentido, tampoco hay que ver el sentido como algo que surge a través de la coalescencia de elementos psicológicos de la persona. En vez de eso, hay que ver el sentido como algo que surge en el proceso de interacción entre la gente. [...] De este modo, el interaccionismo simbólico ve a los sentidos como productos sociales, como creaciones que se forman en y a través de las actividades que definen a las personas en su interacción” (Blumer citado en Martín 1995:29).

Aceptar la apertura teórica que supone la construcción práctica, esto es, ubicada *en* la práctica, contextualizada, interactiva y abierta significa renunciar a la construcción última de un sentido cerrado y final de cualquier objeto simbólico, de cualquier “texto”. Esta ruptura que el interaccionismo simbólico imprimió a los posteriores desarrollos del culturalismo, ha impregnado, en cierto modo, a la mayor parte de los análisis contemporáneos que la sociología hace de lo cultural. Como expresa de forma clara el sociólogo Peter J. Martin la perspectiva sociológica se diferencia de las tradicionales tradiciones filosóficas que han tratado la cuestión del sentido, a saber: el empirismo y el racionalismo. En contraste con las posiciones tradicionales del empirismo filosófico:

“la sociología debe mantenerse escéptica acerca de la posibilidad de que nunca conozcamos la verdad o sentido último de nada. Como seres humanos, lo que percibimos no es la cualidad esencial de un fenómeno, sino lo que Kant denominaba el 'mundo de las apariencias'. De ello se sigue que las ciencias sociales se ocupan, por lo tanto, del entendimiento de las creencias de la gente acerca del mundo, más que acerca de lo que el mundo 'realmente' es. 'Es esto', dice Weber, 'lo que distingue las ciencias empíricas de la acción, como la sociología y la historia, de las disciplinas dogmáticas de este área, como la jurisprudencia, la lógica, la ética y la estética, las cuales tratan de establecer los «verdaderos» y «válidos» sentidos asociados a los objetos de su investigación¹⁸⁹” (Martín 1995:30).

Respecto a las posiciones del racionalismo filosófico tradicional, la sociología acepta el principio de

189 Apuntaba Niklas Luhman, de un modo un tanto efectista pero bien fundado, que una de las diferencias más importantes entre las llamadas “*ciencias de la naturaleza*” y “*ciencias del espíritu*”, radica precisamente en sus problemas nucleares —aquello de lo que se ocupan—, que consistiría, en el caso de las “*ciencias duras*” en analizar “*la complejidad de la complejidad*”, mientras que en las “*ciencias blandas*” se fundaría en estudiar la construcción de “*el sentido del sentido*” (Luhmann 1998:25).

que el sentido del mundo no viene dado sino que son los seres humanos quienes, de algún modo, lo imprimen en él; sin embargo, se diferencia fundamentalmente de ellas en cuanto rechaza la existencia de “*categorías fundamentales o cualidades de la mente*” que sean generalizables a toda la humanidad. “*La perspectiva sociológica*”, sin embargo, “*enfatisa la naturaleza activa, creativa y colectiva*” (Martín 1995:30) de estos procesos de construcción de sentido que entiende como fundamentalmente sociales.

La noción de “proceso de construcción de sentido” ha logrado que dejemos de entender el sentido como una imposición lineal, casi monolítica —como la comunicación representada por el clásico modelo de Shannon— o aún como el desvelamiento de una verdad trascendente; en vez de eso, la sociología del arte y la cultura ha pasado a concebir el sentido como un ciclo en constante construcción y *re*-construcción que nunca se cierra de forma definitiva sino que está siempre ubicado en un contexto, esto es, en unas condiciones históricas y sociales de emisión y recepción, de “autoría” y “consumo”. Los cierres de sentido, cuando se den de forma clara, no serán naturales ni eternos, sino sólo momentáneos y socialmente localizados, vinculados a la concreción de prácticas y creencias, puntos de estabilidad momentánea en el devenir cultural.

Hemos pasado de una visión monolítica del sentido, que tenía al Autor como “centro” —y al “texto” como su prolongación— y que entendía la “lectura” como un mero ejercicio de desciframiento hermenéutico, a la idea de la producción de sentido en términos performativos donde la acción del autor y la del público forman parte de un ciclo en constante reconstrucción. Esta nueva visión del sentido como “proceso” posee un enorme poder explicativo de cara a comprender, por ejemplo, las razones por las que en un esquema de la estructura del gusto como el propuesto por Bourdieu, centrado en la noción de distinción, los elementos (obras, prácticas, etc.) no ocupan siempre la misma posición en relación al resto de elementos y, al igual que lo pueden ser personas y colectivos, también los objetos pueden ser “desclasados”¹⁹⁰.

190 Recordemos el ejemplo del Adagio de Albinoni o ciertas piezas de Vivaldi propuesto por el propio Bourdieu como ejemplo de que es en la historicidad y juego de relaciones que ofrece el campo donde hay que pensar la valorización y el sentido social que se genera en torno a lo simbólico. La idea de “vulgarización” de ciertas prácticas y objetos culturales responde perfectamente a la lógica de que ningún sentido es eterno sino que se construye en un contexto social que es mutable y, por tanto, el sentido mismo de los objetos está sometido también a estas mutaciones.

Aun así, la idea de un «eterno ciclo de producción de sentido» requiere ciertos matices. El primero es que, a pesar de la idea de apertura manifestada por los posicionamientos más radicales del interaccionismo simbólico, el relativismo cultural no debe ser concebido nunca como un absoluto. Con ello quiero decir, que el sentido no se construye de nuevo enteramente cada vez que un objeto cultural se pone en juego, sino que las modificaciones que suponen sus reinterpretaciones y reappropriaciones deben ponerse en relación con las interpretaciones anteriores¹⁹¹, muchas veces consolidadas por el paso de los años y por la sanción de las instituciones. Pensar el sentido como algo abierto no debe llevarnos a la idea *naïve* de concebirlo como algo *completamente* abierto.

Esto nos lleva, indefectiblemente, a un segundo matiz que tiene que ver precisamente con la situación de desigualdad en la que se producen las interacciones en las que se genera el sentido. Las interacciones, por norma general, están muy lejos de ser simétricas. Cualquier resistencia o reinterpretación debe partir de esa situación de desventaja en el conflicto por lo simbólico (la mayor parte de las veces asociada, también, a una desventaja material). Puede que instituciones como la Industria Cultural y sus mecanismos de producción-difusión no sean omnipotentes y los sentidos de sus objetos culturales puedan ser contestados, reappropriados o incluso leídos de forma irónica, pero ello no debe hacernos olvidar la situación real de poder (asimetría posicional, como podría decirse en los términos del campo bourdiano) que sigue envolviendo a los fenómenos culturales y, en definitiva, a los actos comunicativos. Como bien apuntaba Martin al respecto, aún apostando él mismo por esta idea de la «producción social de sentido»:

“sería erróneo dar la impresión de que la construcción de la realidad social es una suerte de vasto foro democrático, donde cualquiera tiene la misma posibilidad de hacer oír su voz. El establecimiento y mantenimiento de medios, como los del origen social en general, implican la persecución de intereses por individuos y grupos cuyos recursos son significativamente diferentes” (*Martin 1995:30*).

Dicho de otro modo, las dinámicas colaborativas planteadas por el interaccionismo conviven con la lógica del conflicto de intereses desarrollado en un espacio social donde las posiciones son desiguales,

¹⁹¹ Incluso sería interesante pensar la evolución de las distintas interpretaciones y sentidos generados en torno a los propios objetos culturales utilizando la noción bourdiana de “trayectoria”.

donde entran en juego las asimetrías en la acumulación de recursos (simbólicos y materiales) que Bourdieu denominaba capitales. “*Las posiciones establecidas y atrincheradas*”, dice Martin, “*pueden resistir los desafíos simplemente porque están establecidas y atrincheradas*” —la idea de que «el capital llama al capital» que Bourdieu aplicaba no sólo al económico sino a todas las variantes de capital simbólico— “*siendo legitimados por los repositorios/depósitos de la tradición cultural de toda la sociedad*” (Martin 1995:30). Estos «repositorios» incluyen no sólo a bibliotecas, tiendas, etc. sino también a la propia institución escolar, a la crítica, al Estado, a la academia... Que el sistema de jerarquización y valorización de lo simbólico no sea inamovible, natural y eterno, no significa que no exista, como apuntaba Hall —y posiblemente suscribiría cualquier gramsciano— un «orden cultural dominante». Puede asumirse, pues, que el sentido se produce socialmente, pero que, aun así, encuentra ciertos medios de cristalización en forma de un “orden cultural” —aquello a lo que anteriormente nos hemos referido como sistema de jerarquización y valorización cultural—. Lo cual significa que el estado actual de ese tejido relacional que es la cultura, las posiciones —objetivas, sí, pero *relacionalmente* objetivas— a las que hacía referencia Bourdieu, importan, sin ser por ello absolutamente determinantes.

Hemos asistido, en resumidas cuentas, a la transición de un modelo de comunicación cultural que presentaba al Autor como “centro”, esto es, que privilegiaba los roles de emisión y que, a su vez, entendía la “lectura” de los “textos” culturales como un desciframiento casi hermenéutico, a un sistema que trata de recuperar al público como pieza clave de los procesos sociales de generación de sentido y que trata de evitar el cierre de estos procesos en la cristalización de verdades inmutables. La nueva sociología de la cultura y del arte, entiende el sentido como un fenómeno procesual y, ante todo, social, que se construye en la interacción, una interacción —eso sí— frecuentemente asimétrica, donde el poder constituye una de las claves más importantes para su comprensión.

7.3 . *La nueva sociología de la música y la recuperación de la tecnología*

«Por tecnología entiendo, en continuidad con Harvey Brooks y Daniel Bell, “*el uso del conocimiento científico para especificar modos de hacer cosas de una manera reproducible*”» (Castells 2005:60).

En los inicios de la Crítica Cultural se generó un cierto interés por los cambios en el aspecto material de la cultura. Vimos esto de la mano del ensayo fundacional de Benjamin y su desarrollo de la noción de “reproducibilidad mecánica” (Benjamin 1989), así como a través de Adorno y Horkheimer y su conceptualización de los sistemas de producción-reproducción industrial de la cultura (Adorno and Horkheimer 1998); los ensayos de Eco, a su vez, introdujeron elementos para una actualización del análisis de la producción y consumo musical a la luz de las nuevas tecnologías que iban abriéndose hueco en el campo musical de principios de los 60, ante una Industria Musical que entraba ya en su fase de pleno desarrollo (Eco 2006); Hennion, por su parte, trató de reivindicar la recuperación de los objetos de la música, lo que incluía a soportes (disco, partitura...) así como los aparatos de mediación de la reproducción (radio, fonógrafo...). En la actualidad, podríamos seguir constatando este interés por la relación entre la música y la tecnología, e incluso su reciente acrecentamiento en las últimas décadas a raíz del interés suscitado por la “revolución digital”, tanto desde las aportaciones recientes de las ciencias sociales (Márquez 2010; McGranahan 2010; Sintás et al. 2012) como desde otras disciplinas, como es el caso de Mark Katz (2010), que desde la musicología, ha analizado los distintos efectos que los cambios tecnológicos y técnicos han tenido en las formas de escucha, producción y distribución.

Sin embargo, la atención al factor tecnológico no ha sido siempre constante en este campo de estudio. Durante años, la reacción teórica contra el materialismo fue arrinconando el papel de la “base material” en el desarrollo de distintos abordajes de la cultura. La sociología de la música no fue precisamente una excepción. No fue hasta los inicios de la llegada del “giro cultural” al estudio de la música popular cuando los nuevos teóricos iniciaron un proyecto de recuperación de lo tecnológico como variable fundamental. Ya hablé, durante el epígrafe dedicado a “La Pasión Musical” de Hennion,

así como en el dedicado a la obra de DeNora, de la alianza teórica que comienza a gestarse en los años 80 entre la nueva sociología de la música y la Teoría del Actor-Red (ANT). Haciendo referencia al razonamiento de Latour, DeNora hablaba de “tecnologismo” y “sociologismo” como de dos posturas opuestas, cada una determinista a su modo, e incapaz de incorporar los elementos explicativos de su correspondiente némesis. La idea de fondo que subyace en los nuevos estudios culturales de la música es la construcción de abordajes que tengan en cuenta a la vez la “base material” y la “base simbólica” de la cultura sin trazar entre ellas distinciones jerárquicas previas al análisis. Se trata de la aplicación a la sociología de la música del tercer principio de la “sociología de la traducción” de Callon, aquel que él mismo vino a denominar «principio de asociación libre». Las fronteras entre lo Natural y lo Social están sometidas a disputa y su grado de mutua penetración y dependencia recíproca es tal, que hay que rechazar la hipótesis de una frontera definitiva que los separe (Callon 1999). Como ya vimos de la mano de Hennion y DeNora, la aportación principal de la ANT a las nuevas corrientes de la sociología de la música es la recuperación de los objetos/artefactos, que dejan de ser vistos como entes pasivos para convertirse en cuasi-actores o «actantes» vinculados a los actores humanos en una compleja red de interrelaciones. De este modo, los recientes estudios culturales han logrado reincorporar al análisis la “base material” de la música, sin por ello caer en la minusvaloración de la importancia de la dimensión cultural. Se trata de una integración de ambas dimensiones, en el sentido de Castells cuando hablaba de la «cultura material» (2005:59–60); algo que, sin duda, nos remite a la noción de «técnica», el *tertium comparationis* que vinculaba infraestructura y superestructura ya apuntado por el último Adorno (2009a), y que se sistematiza en los recientes estudios culturales gracias a la particular aplicación de los ya relatados elementos de la Teoría del Actor-Red.

Por otra parte, el rescate de esta dimensión tecnológica de lo social o “cultura material” no ha supuesto la mera “recuperación” de la atención materialista por la base económica de lo social, sino que la nueva aproximación, pasada por el tamiz de la ANT, ha abierto la puerta a extender el análisis de los “procesos de apropiación” no sólo a las obras sino también a las tecnologías que las posibilitan. La “apropiación” de la tecnología por parte de los usuarios, incluso podría entenderse en términos de

«domesticación» utilizando la nomenclatura de Callon, como hace Magaúda (2010) a propósito de las tecnologías digitales para la compartición, almacenamiento y escucha musical. Como trataremos de mostrar en el análisis cualitativo, el vínculo emocional que DeNora reflejaba a través del discurso sobre la música que planteaban los usuarios al formular su experiencia personal, también las propias tecnologías son apropiadas emocionalmente. Y es que en tanto que actantes, los “objetos” de la música —incluyendo, en los términos de Hennion, en «objeto» a obras, soportes y tecnologías— también son parte de los vínculos de la acción en los cuales se genera el sentido. En el caso de la música, el resurgimiento, en la última década de las ventas de discos de vinilo¹⁹², evidencia este proceso de fetichización de la materialidad de lo simbólico que encuentra su anclaje —si bien también en ciertas lógicas de distinción— en la lógica de una apropiación emocional del objeto¹⁹³.

Emoción, valorización y tecnología vuelven a ir de la mano, lo cual nos lleva a la necesaria revisión de muchos de los términos del arte a la luz de las nuevas posibilidades de la nueva cultura material. En esta línea se propusieron avanzar Latour y Lowe (2010), cuando trataron de revisar la noción de “aura” de Benjamin a la luz de los nuevos sistemas de reproducibilidad digital. Utilizando ejemplos del mundo de la pintura —contraponiendo restauraciones fallidas, reproducciones digitales avanzadas y ubicaciones espaciales más o menos acertadas— llegan a preguntarse si es posible que unas técnicas de reproducción lo suficientemente avanzadas puedan llegar a lograr la “migración del aura” y hacernos replantear la noción misma de “autenticidad”. La visión de Latour y Lowe es que las copias forman parte de la “trayectoria” de la propia obra, la han enriquecido y valorizado, y por ello conciben la obra de arte no como un valor aurístico anclado a la unicidad de su soporte material “prístino” y a un aquí y ahora, sino de forma maximalista: la obra es como un árbol genealógico cuya reproducción es parte de su historia y de su proceso de producción de sentido. Para entender este giro maximalista de la noción de autenticidad, ponen como ejemplo a las “artes performativas”, como la obra de teatro, donde cada

192 Sobre la evolución de las ventas de vinilo ver los anuarios de la SGAE, donde se constata que, mientras asistimos al desplome del mercado del CD —cuyas ventas han caído en más de 28 millones de unidades en seis años, más de un 70% respecto a 2006—, las ventas de vinilos han pasado de 16.000 en 2005 (SGAE 2011) a 135.000 en 2012 (SGAE 2013).

193 Véase también aquí, por ejemplo, la reacción de los defensores del libro en soporte papel respecto a la aparición el nuevo soporte electrónico, que tanto recuerda al “ludismo” antifonográfico que se plasmaba en las campañas de la AFM o incluso a la suspicacia del hombre de iglesia ante la difusión de la imprenta que encarnaba el arcediano Frollo en la novela de Víctor Hugo.

ejecución supone en sí una reinterpretación, una *re*-producción de un original, apuesta particular que es juzgada en base a la trayectoria de la obra y la historia de sus anteriores reproducciones.

Por su parte, Hennion (1999) también ha retomado recientemente la tradición benjaminiana de abordaje de la relación entre la reproducibilidad y el arte, a través del estudio de la figura del *amateur*. Replantea el coleccionismo como la recuperación —o incluso la supervivencia— del antiguo «valor de culto» que encarnaba el “aura”. El *amateur* es un agente activo que construye sus propias “ceremonias de placer” a través de una nueva ritualización mediada tecnológicamente, y es “*la transformación radical de todos estos intermediarios materiales*” lo que ha permitido el surgimiento de un “*genuino espacio musical de la escucha contemporánea*” (Hennion 1999:8). A esto es a lo que Hennion se refiere cuando habla de «la producción del *amateur*»; de un modo parecido a aquel en el que DeNora hablaba de «la construcción del genio» desarrollada en la gran transición social, material y estética que supuso el clasicismo musical (DeNora 1995), sólo que en el caso de la escucha contemporánea, como el mismo Hennion apunta, la mediación material-tecnológica es, si cabe, aún más importante, pues se han generado “*series de nuevos modos y tiempos de escucha*” (Hennion 1999:8).

Sobre los nuevos modos y tiempos de escucha derivados de las tecnologías de reproducibilidad mecánica, indagó también Mark Katz (Katz 2010) desde la perspectiva musicológica. Su idea de identificar los distintos “efectos fonográficos” que, derivados de un cambio material tuvieron consecuencias en los modos de producción, escucha y apropiación de la música resulta ciertamente sugerente más allá de los confines de su propia disciplina. Veamos algunos de estos efectos de la reproducibilidad mecánica de la música descritos por Katz:

- **Tangibilidad:** La nueva materialidad que supone el soporte (cilindro, disco, etc.) permite convertir en objeto y “poseer” (“capital cultural objetivado”, como diría Bourdieu) lo que antes —para todo el que no supiera leer una partitura— sólo podía almacenarse en la memoria. El fenómeno es tan relevante en el mundo de la música como lo fue la escritura en el mundo de la literatura —incluso comparativamente más importante pues la escucha no requiere tipo alguno

de alfabetización que funcione a modo de brecha de acceso—, pues permite el registro y la conservación del sonido.

- **Portabilidad:** El evento musical previo a la reproducibilidad, era —salvo excepciones— un hecho forzosamente colectivo. El fonógrafo permite convertir la audición en un acto íntimo, dando un giro copernicano a las posibilidades de apropiación de las obras y de las tecnologías que ahora las median. También los espacios, antes claramente definidos como “espacios musicales” (la ópera, la sala de conciertos, la iglesia...) pierden el monopolio de su vinculación con lo musical y, gracias a los aparatos de reproducción, los espacios cotidianos van convirtiéndose en los lugares donde más frecuentemente se escucha la música.
- **Invisibilidad:** La ejecución que antes se visualizaba en su desarrollo se vuelve invisible con el fonógrafo. Como Katz ejemplifica a través del “test de realismo de Edison”, se pone en jaque la importancia que históricamente se había dado a la dimensión visual de la experiencia musical.
- **Repetibilidad:** La posibilidad de repetir la escucha a voluntad permite una apreciación más exhaustiva e incluso posibilita que la grabación se convierta en un método de aprendizaje para los propios músicos.
- **Temporalidad:** La grabación permite controlar no sólo el espacio sino también el momento en el que la pieza es escuchada. Existen otros efectos derivados de la temporalidad como las propias limitaciones temporales del soporte, que pone como ejemplo el propio Katz al exponer la importancia que la duración del vinilo —y en especial del single de 45-rpm— tuvo en la configuración del estándar de duración de la media de las piezas de la música popular.
- **Receptividad:** Las nuevas condiciones de grabación-reproducción condicionaron lo que podía ser grabado y reproducido y lo que no. En un primer momento, los medios rudimentarios de grabación no eran capaces de registrar todas las frecuencias del espectro por lo que ciertos instrumentos (por ejemplo el *tsimbl* del *klezmer*) fueron suprimidos de las grabaciones. Se crearon, por otra parte, instrumentos específicamente diseñados para grabaciones en estudio

(como es el caso del *Stroh violin*) o los propios micrófonos de condensador, con el tiempo cada vez más capaces de percibir los matices de la voz. El avance tecnológico en los micrófonos fue la clave del desarrollo de *crooning* como técnica de canto que popularizaron intérpretes como Bing Crosby, Frank Sinatra o Dean Martin.

- **Manipulabilidad:** Clave en las nuevas formas de creatividad, la posibilidad de grabar y reproducir el sonido lo hace manipulable, creando formas enteramente nuevas de creatividad musical como es el caso del *hip-hop*, el *techno* o la *musique concrete*; así como la posibilidad, ya comentada por Eco, de generar sonidos “sintéticos” o de manipular los ya existentes creando sonidos nuevos gracias a las tecnologías digitales. Prácticas como el *remix* o el *mash-up* nacen, precisamente, gracias a esta posibilidad tecnológica.

Muchos de estos “efectos fonográficos” descritos por Katz se han potenciado considerablemente tras la difusión de las tecnologías digitales de grabación, reproducción, manipulación y almacenaje; por lo que aquellos cambios que comenzaron con la reproducibilidad mecánica hoy, en la era digital, están aún más presentes y se han abierto nuevas puertas a las formas de creatividad y apropiación de lo musical y lo tecnológico. En el análisis cualitativo, analizaremos los discursos generados en torno algunos de estos “efectos” de la nueva cultura material de la era digital.

Como hemos visto, la recuperación del factor tecnológico ha sido clave en la comprensión del fenómeno musical. Los estudios culturales, a través de las aportaciones de la ANT, han conseguido establecer un cierto equilibrio entre los factores sociales y los tecnológicos abriendo una importante senda que ha sido transitada por la reciente sociología de la música e incluso por los abordajes de lo musical desarrollados desde otras disciplinas.

Pero es necesario aportar a esta perspectiva un último matiz, como es el desarrollado por Schäfer (2011), cuya tesis fundamental es que la "cultura participativa" que ha venido a fomentar el maridaje discursivo entre las NTIC (Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación) y la producción cultural, está lejos de ser un relato aproblemático. La letanía de la emancipación de las masas a través de

la participación mediada tecnológicamente —que es un lugar común de las posiciones más tecno-optimistas—, tiende a exagerar el capacidad emancipadora de la tecnología así como el potencial liberador de la propia participación. De una forma bastante provocadora, Schäfer viene a exponer como detrás de esta «promoción de la utopía» de la tecnología y la producción cultural democrática se esconde la «venta de tecnología» como producto de consumo en auge en el actual sistema económico. El supuesto empoderamiento de las masas a través de las nuevas posibilidades tecnológicas tiende a ocultar toda una nueva lógica empresarial, aquella que se esconde tras lo que O'Reilly (2005) ya conceptualizó como Web 2.0, una nueva lógica empresarial que fundamenta sus grandes réditos económicos en la promoción de esta "cultura participativa" que se genera en torno a Internet.

Bebiendo del análisis del discurso, de la ANT y de la teoría crítica, Schäfer propone abordar la "cultura participativa" —elemento fetichizado por el "discurso de progreso" que envuelve a las NTIC— como un "dispositivo" foucaultiano cuya realidad se construye en la interacción de tres planos: el plano discursivo, el uso social y la propia tecnología.

Respecto a la propia tecnología, para entender que no es una realidad dada, sino que se construye y dota de sentido en la acción, sin por ello representar un posibilismo absoluto, Schäfer destaca tres dimensiones que la informan, a saber: *affordance*, diseño y apropiación.

La ***affordance*** —de la que ya hablamos a través de DeNora—, que para Schäfer representa "*la especificidad de la tecnología*", esto es, "*las propiedades fundamentales que determinan cómo un objeto puede ser utilizado*" (Schäfer 2011:19). Se trata de un aspecto material que limitaría, en primer lugar, las propias posibilidades de diseño, y, posteriormente, las de apropiación.

El **diseño** consiste en "*la creación y formación morfológica [shaping] de los artefactos*" (Schäfer 2011:19). El diseño está limitado por la *affordance* de tecnologías y materiales, pero no es inamovible, en base a ciertos intereses o al *feed-back* de la apropiación de los usuarios, puede modificarse para adaptarse de cara a las siguientes versiones.

La tercera sería la **apropiación**, que consistiría en la forma en a que "*los usuarios integran la tecnología en*

su práctica diaria, adaptando y a veces transformando su diseño original" (Schäfer 2011:19–20), de la que también hemos hablado previamente aplicándola a la apropiación de los objetos culturales, pero que sin duda puede aplicarse, como hace Schäfer, a la tecnología.

Schäfer pone a funcionar su esquema a través de estudios de caso, como es el de los distintos *hacks* del software de la Xbox que se han venido realizando por parte de algunos usuarios, sin olvidarse de mencionar el reverso implícito en la idea de apropiación: que la propia Microsoft, finalmente, optó por apropiarse de algunos de estas "mejoras" de cara al lanzamiento de su siguiente versión de la consola. Es de este modo que hay que entender la aplicación del esquema del desarrollo tecnológico, como algo que, lejos de ser absolutamente impuesto desde "arriba" o abierto a un posibilismo absoluto y liberador, nace en la intersección de estas tres dimensiones de lo tecnológico. Igual que, a través de algunos de los enfoques relatados, se recuperó el papel del público como productor activo de la cultura, en esta ocasión, a través del desarrollo de una visión compleja y relacional de lo tecnológico, recuperamos también el papel activo del usuario como un productor activo de lo técnico.

A través de estas nuevas perspectivas de análisis de lo tecnológico que hemos planteado —como la aplicación de la ANT que hacen los estudios culturales, las nuevas ópticas de la musicología (como la desarrollada por Katz) o la perspectiva híbrida propuesta por Schäfer—, hemos logrado dejar de entender la relación de lo tecnológico y lo social a través de opciones polarizadas —bien como un «determinismo tecnológico» como el propugnado por el materialismo más ortodoxo, bien como el «posibilismo absoluto» que propugnan interesadamente las empresas adscritas a la filosofía 2.0— para pasar a concebir la tecnología como un fenómeno social que se construye en el proceso de interacción de las tres dimensiones citadas. El resultado de la aplicación de este nuevo enfoque excede la tradicional concepción de la tecnología como una mera materialidad —base material de la sociedad—, y permite entenderla como una «cultura material», esto es, una base que imbrique cultura y materialidad como parte de una misma realidad social.

7.4 . *Música en la vida diaria: de lo divino a lo humano*

«Tanto los Levitas como los cantores, esto es, los que estaban á las órdenes de Asaph, los que estaban á las de Eman y los que estaban á las de Iduthun, sus hijos y hermanos, vestidos de ropas de finísimo lino, tañían címbalos, y salterios, y cítaras, puestos en pié á la parte oriental del altar, y con ellos ciento y veinte sacerdotes, que tocaban trompetas. Así, pues, formando todos un concierto con trompetas, y voces, y címbalos, y órganos, é instrumentos músicos de varios géneros, y alzando en alto la voz, se oía de lejos el estruendo, y cuando dieron principio á cantar y decir: Bendecid al Señor porque es bueno, porque su misericordia es para siempre; se llenó la casa de Dios de una nube, y no podían los sacerdotes estar ni ministrar á causa de la obscuridad. Porque la gloria del Señor había llenado la casa de Dios» (Los Paralipómenos. Libro II Anon 1878:489–490).

Tal y como refleja el recorrido realizado hasta ahora, el abordaje sociológico de lo musical ha experimentado una importante evolución. Tras milenios de pertenencia casi exclusiva al dominio de la filosofía y las distintas teorías estéticas, el objeto "música" ha sufrido, en menos de un siglo, un cambio importante que podríamos tildar de «giro copernicano». ¿Ha cambiado la música en sí? Es posible; pero el cambio que nos atañe no es el de la propia música, sino el de su consideración, precisamente, como objeto de pensamiento. La música ha sido motivo de reflexiones desde antiguo. Fue, tal y como atestiguan los ya mencionados textos de Platón o Aristóteles, un importante objeto de la filosofía en la Grecia clásica. La nueva teología cristiana no abandonó su consideración, y tampoco lo hicieron los humanistas del Renacimiento; pero, el verdadero cambio —la interesante metamorfosis experimentada en su condición de objeto—, se ha dado a lo largo del siglo XX. De la mano de lo que hemos venido a llamar la «sociología de la música», los antiguos interrogantes, sistemas de clasificaciones e ideas han terminado por integrarse en un corpus teórico y metodológico sistemático que ha crecido a la par que la condición de objeto del propio fenómeno musical entendido, al fin, como realidad social historicada y contextualizada. Todo ello ha contribuido a hacer que la música abandone su lugar en el Parnaso para pasar a ocupar un espacio entre los mortales, entre los que, a pesar de las consideraciones de algunos de los antiguos filósofos, siempre tuvo su hogar.

Como sin duda apreciará el lector, la presente tesis no ha pretendido recomponer toda la larga y

tediosa historia de las distintas ideas que se han formulado en torno a la música, sino centrarse en esta metamorfosis que la música ha venido sufriendo como objeto a lo largo del siglo pasado y lo que llevamos del presente, y, en especial, en relación a su reproducibilidad. Esta metamorfosis es, también, un proceso de apropiación del objeto por parte de las ciencias sociales, en lo que supondría una suerte de "contra-apoteosis"¹⁹⁴, pues no es un ascenso del objeto "música" al cielo —de las ideas— sino un descenso del mismo al mundo de las prácticas sociales. Nos hemos dedicado, en gran medida, a entender esta nueva forma de aprehender el objeto musical; de dar —como ya avanzaba el título de este capítulo— nuevas respuestas a viejas preguntas y formular preguntas nuevas a antiguos objetos, tras la que subyace toda la construcción de la música como objeto de estudio de la sociología.

Entendemos que ese es el punto hacia el que, de un modo u otro, convergen todas las cuestiones tratadas en este capítulo, que pretende cerrar el gran proceso de construcción de la música como objeto de la sociología que ha implicado a generaciones de pensadores de las más variadas disciplinas. La idea de «régimen general de textos» viene a poner en cuestión todo un sistema que había mantenido a la música —al menos a la música culta o académica— alejada de la posibilidad de ser estudiada en unos términos que no fueran autorreferenciales, los de la filosofía del arte por el arte. El relatado tránsito del Autor como "centro" hasta lo que podríamos denominar el «eterno ciclo de producción de sentido», supone también parte de este intento de hacer descender de nuevo al objeto al suelo de las prácticas sociales, a la par que consigue asentar la idea de que el sentido último —la Verdad de lo musical— es algo inalcanzable, pues todo sentido se conforma en un permanente proceso de construcción social. Por su parte, la recuperación de la dimensión tecnológica de lo musical, que he mantenido como una preocupación constante en la presente tesis, se engarza con algunos de los textos clásicos que hemos seleccionado a propósito de los cambios que ha supuesto la reproducibilidad mecánica en el mundo de la música y cómo la tecnología, en lo que tiene de material —aunque exceda, como he tratado de

194 Aunque quizás una metáfora teológica como la Encarnación represente mejor no solo la dirección del tránsito mencionado —del cielo de las ideas al mundo de las prácticas— sino también en el sentido en que hemos hablado de la importancia del cuerpo en todo lo que tiene que ver con las prácticas y procesos de apropiación de lo musical. He pensado en ello al recordar la "contrateología" que supuso para Barthes "la muerte del autor" aunque no pretendo llevar la metáfora más allá de su función ilustrativa.

matizar constantemente, la mera materialidad— viene a poner el colofón final a esta recuperación de la música que deja de habitar un mundo abstracto para encarnarse, no sólo en los agentes —autores, público y sus cuerpos—, sino también en sus objetos (artefactos). Y es que dado que el nacimiento y desarrollo de la sociología de la música ha venido a coincidir con momentos cruciales de cambios en la base material del espacio social de la música (la reproducibilidad mecánica, la era digital...) que han venido, a su vez, a alterar lo simbólico de forma drástica y aparentemente irrevocable, el cambio tecnológico ha sido uno de los temas más candentes que han ocupado a la disciplina. Una disciplina que, además, ha ido creciendo a la vez que todos estos cambios sociales se iban implementando, por lo que ha tenido que construir su abordaje teórico sobre la marcha, con las consiguientes dificultades que ello haya podido implicar.

La resistencia, sin embargo, a todos estos citados movimientos que han ido propiciando el descenso de la música de su reino de abstracción al terreno de las prácticas sociales, se ha hecho notar. Como ya reflejara Bourdieu en las primeras páginas de "Las Reglas del Arte", el proceso de objetivación de ciertos objetos de estudio resulta una tarea de todo menos sencilla para el agente objetivador (en este caso, el sociólogo). El Arte ha construido su espacio alejado como estrategia de defensa frente al mundo, y la apropiación de la música —o de cualquier otro arte— como objeto de conocimiento científico. Su sometimiento al escrutinio "prepotente" de un saber "insensible" no podía sino generar ciertas resistencias. En cierto modo, el trabajo de construcción de la música como objeto de la sociología y su reinserción en un contexto práctico se ha realizado a expensas de la pretendida autonomía del tradicional campo del arte, aunque ello no significa que no se tratara de un proceso necesario para la restitución de ciertas instituciones tradicionalmente marginadas de ese espacio social relativamente privilegiado. El público y su "rehabilitación" —por utilizar la expresión de Hennion— sólo ha podido llevarse a cabo a expensas del replanteamiento de la condición de objeto de la música¹⁹⁵. Y eso es algo de crucial importancia para la nueva forma que hoy tenemos de entender la música.

195 En el mismo sentido en que Barthes clausuraba su célebre ensayo proclamando que "*el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor*" (Barthes 1984:67).

Podríamos, en fin, resumir los cambios que ha sufrido la música como objeto durante la construcción como dominio sociológico particular como una doble operación. Esta doble operación desarrollada por la sociología de la música, ha implicado por un lado, la renmarcación de lo musical en su contexto social y, por otro, la rehabilitación del oyente y el *amateur*, como figuras activas del proceso artístico. Dichas tendencias han abierto una línea sugerente para los enfoques contemporáneos de la sociología de la música, como algunas de las que ya evocara DeNora: las nuevas prácticas de escucha, la apropiación emocional de la música y las manifestaciones discursivas generadas en torno a estas cuestiones. Sin embargo, todo parece apuntar, que desde el año 2000 a esta parte, los cambios tecnológicos en los métodos de distribución y escucha de la música y su correspondiente apropiación por parte del público, han supuesto cambios fundamentales que los estudios analizados no pudieron llegar a tener en cuenta.

Siguiendo el planteamiento de las últimas tendencias en los estudios culturales —y tratando de actualizar su análisis a las particularidades del estado tecnológico en el que nos encontramos hoy— nos hemos planteado realizar un estudio exploratorio a través del cual analizaremos los discursos manejados por oyentes y *amateurs* en torno a las prácticas de acceso y escucha musical en su vida diaria y a sus modos de apropiación de la música y de sus tecnologías de mediación. Trataremos de abrir una puerta a la actualización de los nuevos discursos generados en torno a prácticas que, especialmente en la última década, se han caracterizado por su avance y obsolescencia acelerados.

Sin embargo, se trata de una tarea que no puede emprenderse —o, al menos, cabe decir que quedaría coja— si no situáramos primero el marco sociohistórico donde estos cambios tecnosociales se enmarcan. Para dar cuenta de ello, y antes de proceder a diseñar nuestra propia investigación, haremos un breve repaso por la historia de la reproducibilidad sonora de la música, la industria discográfica y sus distintas crisis y periodos de expansión. De este modo aportaremos herramientas claves de cara a situar e interpretar los datos obtenidos en la investigación subsiguiente.

8. UN CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO PARTICULAR: El tránsito hacia la era de la reproducibilidad digital

«Las que suelen tomarse como explicaciones históricas más bien debieran considerarse como partes del enunciado de lo que hay que explicar» (Wright Mills 1961:167).

En el presente epígrafe trataré de exponer, de forma sintética, las tendencias generales que están caracterizando al espacio social de la música grabada en esta era de transición entre la reproducibilidad mecánica y la reproducibilidad digital a través de los grandes datos manejados por el propio mercado. Debemos aceptar que la experiencia y apropiación de lo musical que pretendemos abordar es difícilmente separable de su contexto histórico-social, por lo que aquí pretenderemos será armar una visión general de la situación actual tanto del consumo musical, como de las tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) que median este consumo.

Sin embargo, antes de adentrarnos de lleno en la situación de actual crisis de la industria discográfica y cambio en las lógicas de consumo de la música, haremos una breve incursión en ciertos antecedentes, esto es, en las dos grandes recesiones históricas por las que atravesó el sector desde la irrupción de la reproducibilidad mecánica, que bien pudieran arrojar algo de luz sobre la comprensión de la situación actual de transición que experimenta el mundo de la música en su “cultural material”.

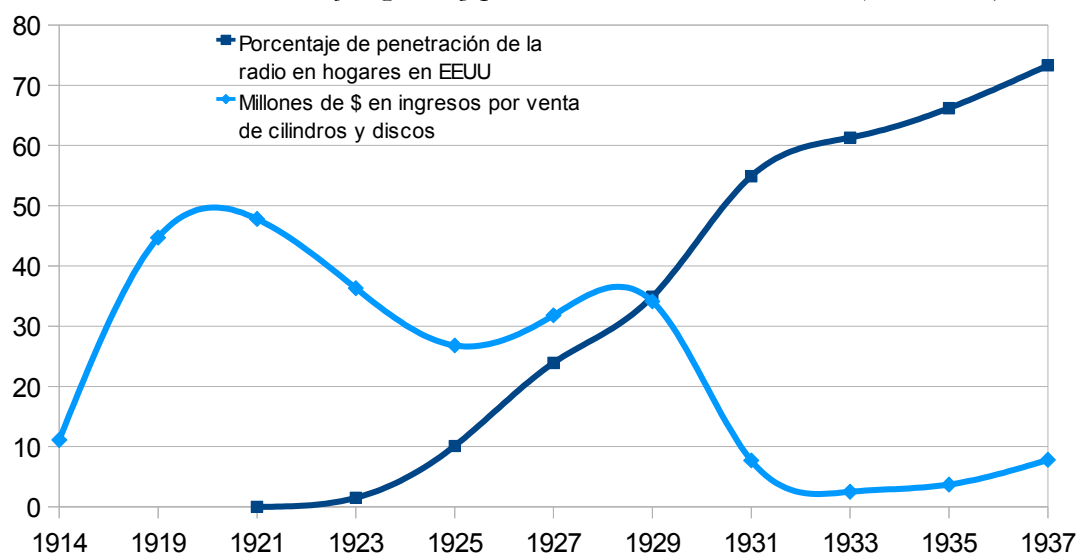
8.1. *La industria discográfica, la tecnología y las crisis del pasado*

«Su licencia emitida por la American Federation of Musicians para el empleo de sus miembros en la producción de grabaciones musicales expirará el 31 de julio de 1942, y no será renovada. Desde el 1 de agosto de 1942, en adelante, la American Federation of Musicians no tocará o firmará contrato alguno para ninguna otra forma de reproducción mecánica de la música» (Carta enviada por James Petrillo a las compañías de discos en junio de 1942 citado en Myers 2013:24).

La industria fonográfica comenzó su andadura en los últimos años del siglo XIX. Tan sólo unas pocas décadas después de su nacimiento —entre los años 20 y 30— se produjo la primera gran recesión del joven, pero pujante, mercado discográfico. Las ventas de fonogramas en EEUU —que en 1921 habían alcanzado la cifra récord de 47,8 millones de dólares— se habían desplomado hasta los 2,5 millones en 1933 —casi un 95%— (Langerderfer and Kopp 2004:20). Eran los tiempos de la Gran Depresión, tiempos difíciles para el consumo y, en especial, para la industria del ocio.

Pero, a la vez que las ventas de discos y cilindros se derrumbaban estrepitosamente, otros sectores económicos parecían correr una suerte inversa. Ese fue el caso de la radio durante ese mismo periodo. La entrada de reproductores radiofónicos en los hogares venía creciendo a un ritmo trepidante desde que en 1920 comenzara la emisión regular de la radio comercial en el país. En el año 1933 —sólo trece años más tarde— los aparatos de radio ya habían penetrado en el 61,3% de los hogares estadounidenses (Figura 5).

Figura 5: Evolución de la venta de fonogramas y penetración de la radio en EEUU (1914-1937)



Fuente: Langenderfer y Kopp 2004 (elaboración propia)

Los receptores de radio se vendían por miles mientras que las licencias de estaciones de radio emitidas por el gobierno proliferaban rápidamente —entre 1922 y 1923 se otorgaron más de 500

licencias (Langerderfer and Kopp 2004)—, llenando lo que antes era un espacio vacío en las ondas, sólo ocupado por las emisiones *amateurs* y los distintos usos gubernamentales.

Los ingresos de la industria fonográfica de desplomaron alcanzando mínimos históricos, pero como reflejaba la pujante evolución de la radio musical, no era propiamente la música (entendida como práctica social, en sentido amplio) la que entraba en declive; para la población de los años 30, la música estaba mucho más presente como elemento de la vida diaria de lo que lo había estado apenas unos años atrás (por no mencionar la situación en la era preelectrónica apenas medio siglo antes). En tan sólo una década, se había producido un cambio radical en el régimen de consumo musical de la población estadounidense y la industria del fonograma parecía ser el sector económico más damnificado por esta reestructuración.

Sin embargo, es importante entender que esta primera gran crisis de la industria no fue tan sólo una crisis de ventas. Desde su reciente surgimiento, el mundo de la música arrastraba problemas internos profundos derivados de la reproducibilidad mecánica y, con los años, estos problemas no parecían sino agravarse. Algunos de los más cruciales, como el conflicto con la industria editorial de las partituras se habían cerrado durante la primera década del siglo XX¹⁹⁶; otros, como la cuestión laboral (Delgado García 2005; Myers 2012), lejos de resolverse, no había hecho más que empeorar.

El lapso histórico que transcurrió entre la invención de la reproducibilidad mecánica de la música y los años 40 fue un periodo de transición y cambio profundo. Más allá de las crisis sectoriales o la irrupción de tal o cual tecnología específica, el mundo de la música asistió a un cambio de «paradigma tecnoeconómico»¹⁹⁷. Este cambio transversal que afectó tanto a la base material del espacio social de la

196 El conflicto que enfrentó a la naciente industria del fonograma con la industria editorial de las partituras en la primera década del siglo XX, se habían tratado de enmendar —tras ciertos conflictos legales— con la instauración del pago de *royalties*. Incapaces de obtener satisfacción en los tribunales, los compositores y editores musicales presionaron al Congreso para que mediara en el conflicto. En 1909 de largos debates y luchas de intereses sectoriales, se modificaron las leyes de copyright estableciendo una licencia para la reproducción mecánica que compensara a compositores y editoriales, y se estableció la figura de la “licencia estatutaria” que permitía grabar o versionar aquellas obras musicales que ya hubieran sido publicadas al menos una vez mediante pago de una licencia fijada por ley (Lessig 2005:75–78). A pesar del establecimiento de la compensación, a nivel económico, este primer gran conflicto de la era de la música grabada que ocupó los primeros años del siglo XX se saldó con el desplazamiento del sector editorial y la consolidación de la industria del fonograma como nuevo sector líder de las industrias musicales basadas en la reproducibilidad mecánica (Langerderfer and Kopp 2004:19).

197 Adaptando la noción de paradigma de Kuhn al desarrollo tecnológico y económico —a esa base material de la que hablaba Castells— Freeman entiende el «paradigma tecnoeconómico» como “*un grupo de innovaciones técnicas, organizativas y*

música como a su organización económica, unido a los efectos de Gran Depresión, tuvo consecuencias devastadoras en la estructura laboral del sector. Gran parte de los trabajadores de la música, dedicados hasta entonces a la ejecución en directo fueron sustituidos progresivamente por aparatos de reproducción mecánica (primero la pianola y el fonógrafo, progresivamente desplazados, a su vez, por la difusión de la radio, el *jukebox* y el gramófono). Por razones obvias, la industria del disco no fue capaz de absorber a tal cantidad de ejecutantes desempleados: unos pocos —y de una sola vez— podían grabar lo que antes muchos ejecutaban durante toda una vida. A su vez, la calidad de las grabaciones no cesaba de perfeccionarse a la par que no cejaban de aparecer nuevas aplicaciones específicas de la música grabada que el público recibía con mayor o menor novedad y entusiasmo¹⁹⁸. El año 1927 marcó un hito con la entrada en el mercado del *jukebox* automático¹⁹⁹ y la irrupción del cine sonoro²⁰⁰. Los nuevos *jukebox* aceleraron el declive de las bandas en las salas de baile y el cine sonoro, por su parte, vino a agravar la situación terminando con el reducto de empleo de ejecutantes en que se habían convertido las salas de cine. Igual que ya había sucedido con la mecanización del mundo agrícola durante la revolución industrial, los propietarios de los negocios abarataban costes invirtiendo en máquinas capaces de suplir el trabajo de un grupo considerable de empleados.

La industria de producción de aparatos electrónicos de reproducción crecía mientras el mundo de la música entraba en los años 30 arrastrando una situación doblemente crítica: la ya mencionada recesión

gerenciales interrelacionales, cuyas ventajas se encuentran no sólo en una nueva gama de productos y sistemas, sino en su mayoría en la dinámica de la estructura del coste relativo de todos los posibles insumos (inputs) para la producción. En cada nuevo paradigma, un insumo particular o conjunto de insumos puede describirse como el «factor clave» de ese paradigma caracterizado por la caída de los costes relativos y la disponibilidad universal» (Freeman citado en Castells 2005:103).

198 Puede observarse en los anuncios de la época como las empresas de producción de fonógrafos y, más tarde, de gramófonos, utilizaban varias ideas fuerza en su publicidad. Las dos más utilizadas quizás fueran el precio y su facilidad de uso ("hasta un niño puede usarla" ya era una frase que aparecía en la publicidad de la *Talking Machine* de la National Gramophone Co.). Otra era la idea de la fidelidad de la reproducción, ya reflejada en el "test de realismo" de los primeros aparatos de Edison (Katz 2010:23). Otra interesante idea fuerza frecuentemente utilizada en las campañas publicitarias de los aparatos de reproducción de la música mecánica era el énfasis en la calidad de la interpretación, solía presentarse como ventaja de la música mecánica la posibilidad de escuchar las ejecuciones de los mejores intérpretes, así como la posibilidad de que estos pudieran repetir las tomas durante la grabación y por tanto se trataba de la "mejor" ejecución de los "mejores" intérpretes. La "magia del directo" era cuestionada, quizás por vez primera, por la "perfección del diferido".

199 Desde su invención a finales del siglo XIX, las máquinas de discos operadas por monedas utilizaron primero fonógrafos de cilindros y, posteriormente gramófonos. Sin embargo, los primeros aparatos sólo reproducían una grabación sencilla de corta duración. El *jukebox* automático posibilitó la selección del tema musical entre un repertorio existente, un precursor —limitado— de selección de música a la carta.

200 *The Jazz Singer* (El cantante de jazz) dirigida por Alan Crosland y estrenada el 6 de octubre de 1927, fue el primer largometraje comercial con sonido sincronizado.

sin precedentes en las ventas de fonogramas que amenazaba gravemente a la industria discográfica, y una herida sangrante en su estructura laboral que iba desembocando un conflicto cada vez más profundo entre los productores musicales (ejecutantes, compositores, etc.) y las industrias culturales y electrónicas a las que responsabilizaban de la precarización de su situación. El cambio en el paradigma tecnoeconómico estaba provocando una profunda reestructuración de la base económica y de la estructura de empleo de todo el espacio social de la música, pero este cambio no se iba a producir sin resistencias.

El rol de punta de lanza de los músicos en el conflicto fue adoptado por la “American Federation of Musicians” (AFM), la mayor organización de representación de los intereses de los productores de música en todo el mundo. Esta organización sindical²⁰¹ había nacido en EEUU en 1896 con la intención declarada de defender los intereses de los profesionales del sector en un contexto particular: la revolución concerniente a la base material de la música que permitió el surgimiento de la llamada “música mecánica”. En 1930, la AFM —liderada entonces por Joseph Weber— contaba con 140.000 afiliados entre EEUU y Canadá, y desarrollaba importantes trabajos de *lobby* a la vez que trataba de concienciar del problema laboral a la opinión pública estadounidense a través de distintas estrategias de comunicación.

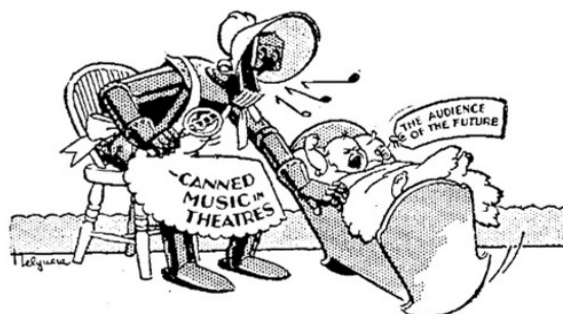
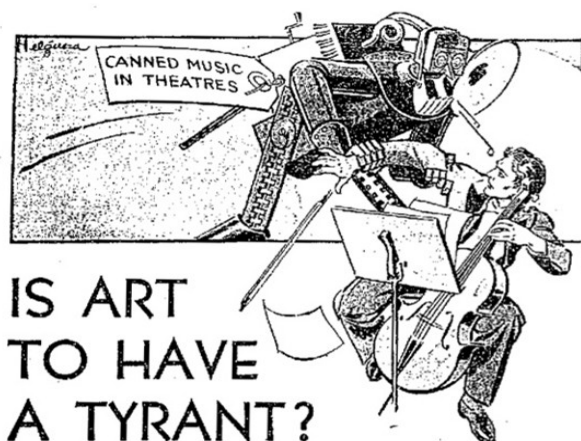
En el año 1930, la AFM creó la “Music Defense League” con el objetivo de defender los intereses de los músicos a través de los medios de comunicación. A lo largo de ese año, se realizó una campaña de prensa que denunciaba los efectos perniciosos de la “música mecánica” mediante la imagen de un “malvado robot”, que encarnaba el espíritu inhumano de la “música enlatada” [*canned music*]. Las múltiples viñetas (Figura 6, 7 8 y 9)²⁰² desplegaban planteamientos discursivos marcadamente *luditas* que pretendían contrastar la imagen de modernidad que cada vez una mayor parte de la población —

201 La “American Federation of Musicians” (AFM) es un sindicato (*labour union*), no al estilo de sindicato de clase europeo, sino de agrupación sectorial derivada de la tradicional sindicación anglosajona (las *trade unions* británicas) que impera en la estructura laboral estadounidense. Tras más de un siglo de historia, la AFM sigue siendo hoy una de las principales agrupaciones sindicales del sector con más de 90.000 afiliados en EE.UU. y Canadá (ver web de la AFM).

202 Las ilustraciones de la campaña ha sido obtenidas a través de la web del Smithsonian Institute (para acceder al resto de ilustraciones, visitar la web del instituto en <http://www.smithsonianmag.com/history/musicians-wage-war-against-evil-robots-92702721/?no-ist>)

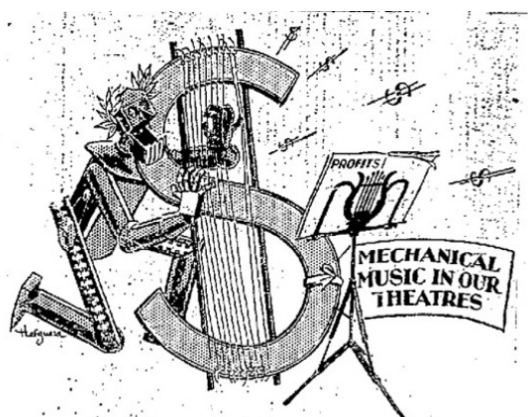
especialmente la juventud urbana— relacionaba con las nuevas tecnologías electrónicas. Dichas viñetas escenificaban los desmanes de aquel monstruo tecnológico y se acompañaban de un cupón (Figura 10), a través del cual, el público podía solidarizarse con la causa de los músicos²⁰³.

Figura 6: "¿Es arte tener un tirano?" (Syracuse Herald. 2 de septiembre de 1930)



THE ROBOT'S LULLABY

Figura 7: "La nana del robot" (Capital Times. 15 de septiembre de 1930)



A "PROFIT" Without Honor

Figura 9: "Un 'BENEFICIO' sin honor" (Portsmouth Herald. 1 de octubre de 1930)



BIFF, bang, crash! . . . The wheels turn
... the cogs mesh . . . Canned Music
fills the air!

Figura 8: "¿Haciendo carne picada musical!" (Syracuse Herald. 3 de noviembre de 1930)

Sin embargo, los esfuerzos de comunicación de la AFM no parecieron surtir el efecto deseado.

²⁰³ La internacionalización del conflicto no se hizo esperar, como reflejaba el aumento en la conflictividad sectorial del momento en la mayor parte países industrializados. Los profesionales del sector musical español no se quedaron al margen, como refleja el tono utilizado en los panfletos que los manifestantes del sector entregaban en 1931 a los transeúntes en las calles de Madrid. Tal y como rezaba la octavilla, haciendo un llamamiento a los poderes públicos, así como a la sociedad en su conjunto, exponían: "Los músicos españoles protestamos públicamente del engaño, contra la invasión de aparatos mecánicos (gramolas eléctricas, receptores de radio), que además de ser estridentes arrebatan el pan de muchas familias, sin favorecer siquiera la industria nacional, siendo bien sabido que estos artefactos son de fabricación extranjera, así como la mayoría de discos o placas". Ante tal situación, el objetivo de los profesionales de la música era recabar el apoyo de la opinión pública para lograr: "acabar con la degeneración que supone la audición de música mecánica en los espectáculos públicos en general con la invasión de músicos extranjeros en esta Nación excesivamente hospitalaria, causa principalísima de nuestro forzoso paro" (Delgado García 2005:164).

Pasado el año 1933, la crisis del fonograma había tocado fondo y los ingresos de la industria comenzaban a recuperarse, pero el paro y las bajas retribuciones de los músicos parecían amenazar con convertirse en un problema crónico del nuevo paradigma tecnoeconómico²⁰⁴.



Figura 10: "Pisoteando el arte por afán de lucro", cupón de apoyo a la música en vivo (Bradford Era. 5 de Junio de 1930)

La creciente insostenibilidad de la situación y un cambio en la presidencia de la AMP (que pasó a manos del combativo James Petrillo) llevaron a que el enfrentamiento desembocara en un conflicto laboral de mayor magnitud. En 1942, el mundo asistió al inicio de la mayor huelga sindical del sector de la música que jamás se había visto en EEUU —principal productor mundial de música grabada—, que llegaba, precisamente, en pleno desarrollo de la II

Guerra Mundial. La AMP sostuvo un pulso contra la reproducibilidad mecánica con la intención de cambiar las reglas del nuevo juego.

En 1943, tras intensas luchas de fuerza entre los contendientes, la compañía discográfica Decca Records cedió²⁰⁵. Un mes más tarde, lo hacía Capitol. Finalmente, en 1944, tras dos años de paro —y tras la intercesión del gobierno²⁰⁶— la huelga llegaba a su fin. La industria acataba los términos de la

204 Si bien cabe matizar que el nuevo paradigma no afectó igual a todos los músicos, tal y como nos recuerda Bindas al hablar de la repercusión de la irrupción de las grabaciones en el origen de la música *swing*: "Para muchas de las renombradas bandas de *swing*, la nueva tecnología significaba el incremento de trabajo y retribuciones; pero para muchas de las bandas más pequeñas o menos populares, la nueva tecnología significó menos actuaciones en directo y menos dinero" (Bindas 2001:151). La globalización del mercado musical aparejada a la reproducibilidad mecánica benefició a unos pocos ejecutantes —los más populares— y perjudicó al resto —el grueso de la masa laboral formada por bandas locales—, creando esa suerte de *star system* de la música que viene imperando hasta nuestros días y cuyas condiciones de posibilidad no se explican sin la aparición de la reproducción mecánica.

205 A diferencia de compañías discográficas como RCA Victor y Columbia, que pertenecían a grandes conglomerados de empresas de los media y que, por tanto, podían afrontar el pulso presentado por la AFM, la huelga estaba llevando a Decca hacia una situación de bancarrota inminente que le obligó a claudicar, al igual que a muchos sellos independientes, ante las demandas del sindicato (Brenner et al. 2009:679)

206 El propio presidente Roosevelt escribió un telegrama a Petrillo el 4 de octubre de 1944 instándole a acatar la decisión de

AFM firmando un contrato en el que se establecía el pago de una tasa para la creación de un fondo de ayuda a los músicos desempleados —que sería gestionado por el propio sindicato— y se comprometía a realizar los pagos a los autores basándose en el número de ventas de los discos²⁰⁷.

La AFM había tensado demasiado la cuerda. El Congreso se mostraba explícitamente molesto por la “falta de patriotismo” que Petrillo y los suyos habían demostrado al poner por delante sus intereses como colectivo antes que el interés de un país en guerra que necesitaba más que nunca de la industria del ocio. Pero, más allá de las consideraciones “oficiales”, lo que probablemente inquietara a la clase política e industrial era el pujante poder de un sindicato sectorial capaz de hacer claudicar a la industria y ningunear la mediación del gobierno federal. La concesión de la gestión del nuevo fondo de ayudas a desempleados significaba, en la práctica, otorgar aún más poder a la AFM. Sin embargo, la situación no se prolongó y el Congreso terminó aprobando la conocida como “*Taft–Hartley Act*”²⁰⁸ que restringía el poder y ámbito de actividad de los sindicatos.

Cinco años después del inicio de la primera gran huelga de los músicos, la situación política y económica de las partes había sufrido un cambio considerable. Estados Unidos había ganado la guerra y el Estado había superado la situación de debilidad derivada de la amenaza externa. Acababan los tiempos del *New Deal* y empezaban los del *Plan Marshall*: EEUU afianzaba su hegemonía mundial y la economía empezaba a recuperarse. Por su parte, la Industria discográfica también comenzaba a salir de su crisis particular con unas ventas que empezaban a remontar de forma notable. La radio había dejado de ser la bestia negra de la industria para convertirse en uno de sus principales aliados; canal de

la National War Labor Board que pretendía poner fin a la huelga. “*En un país que ama el gobierno democrático y ansía la competencia bajo las reglas del juego*” exponía el presidente, “*las partes de una disputa deberían adherirse a las decisiones del Consejo [Board] incluso si una de las partes considera que la decisión es errónea. [...] Lo que quizás ustedes vean como una pérdida puede ciertamente ser un beneficio para el país*” (D. Roosevelt 1944:11). Pero, a pesar de la presión gubernamentales y la llamada patriótica de Roosevelt, la AFM mantuvo sus posiciones hasta un mes más tarde cuando Columbia y Victor claudicaron y accedieron a plegarse a sus condiciones.

207 Como apunta Bindas, “*en los primeros acuerdos sindicales se remuneraba a los músicos a través de tarifas fijas [flat rate] por su tiempo en el estudio de grabación*” (Bindas 2001:150), sin que estos participaran del éxito —o fracaso— de la grabación posterior del fonograma en cuestión. Esto llevó a la situación paradójica de que algunos de los pioneros de la música popular vieran como sus grabaciones se convertían en éxitos de ventas sin poder participar de los pingües beneficios que habían generado para las compañías.

208 Nombre con el que fue conocida la “Labor Management Relations Act” de 1947, una ley que modificaba la “National Labor Relations Act” creando instrumentos para la mediación de disputas laborales que afectaran a cualquier área del comercio (Disponible on-line en <http://legisworks.org/sal/61/stats/STATUTE-61-Pg136a.pdf>)

promoción y generador de derechos de comunicación pública, pasó a ser una nueva fuente de ingresos directos e indirectos para el sector fonográfico. La televisión comenzaba a postularse como el nuevo rey de los media y como un nuevo elemento desestabilizador que amenazaba al débil —y provisional— equilibrio que se había alcanzado tras la huelga del 42-44.

Los sindicatos de músicos seguían sufriendo altas tasas de desempleo, los focos de amenaza eran crecientes —cada nuevo medio de reproducción de la música era visto como una amenaza— a lo que había que añadir el desgaste interno y externo generado por la huelga anterior²⁰⁹. Cuando la envalentonada industria se negó, tras su caducidad, a prolongar el acuerdo con la AFM, posiblemente considerara que el sindicato no tenía fuerza suficiente para volver a ejercer otra huelga sectorial. Y sin embargo volvió a suceder. El día 1 de enero de 1948, los músicos sindicados dejaron —nuevamente— de participar en la grabación de discos. Se trató, sin embargo, de un paro más corto que apenas duró hasta diciembre de ese mismo año. Esta vez los contendientes a los que había de enfrentarse la AFM eran más fuertes y la nueva legislación estaba de su parte.

“Durante la segunda huelga de grabaciones [*recording ban*], Petrillo también amenazó a las emisoras de TV y de radio con una huelga. De todas formas, tras la Lea Act, los empleados no estaban ya obligados a respetar las disposiciones previamente negociadas. Por tanto, una huelga no tenía por qué producir necesariamente el resultado deseado. [...] Esta vez, desafortunadamente para la AFM, la industria dictó los términos y el sindicato tuvo que plegarse a sus condiciones. Las negociaciones de 1948 tan sólo revelaron cuan diferentes eran las cosas bajo las nuevas y regresivas condiciones laborales” (Brenner et al. 2009:681).

Pero la cada vez más poderosa industria aprovechó su posición ventajosa para tratar de poner fin al conflicto, esto es, tratar de crear una paz duradera mostrándose relativamente magnánima con sus oponentes. Aceptó renovar el acuerdo relativo a los royalties y mantener el fondo de ayuda a los músicos desempleados. Sin embargo, para eludir la Taft–Hartley Act —que prohibía a los sindicatos manejar los fondos de desempleo— el control del fondo se entregó a un gestor independiente²¹⁰.

209 Ya en desarrollo de la huelga anterior se habían hecho visibles desencuentros entre la dirección de la AFM y algunos de sus asociados (Bindas 2001) y los cada vez más numerosos medios afines a la industria —confluencia de intereses favorecida por la creciente formación de grandes grupos empresariales transsectoriales de ocio y comunicación— habían comenzado a socavar la imagen pública tanto del sindicato y sus demandas como de su líder James Petrillo presentándolo en sus medios con recurrentes apelativos como el de “Zar” o “César” (Brenner, Day, and Ness 2009:679).

210 El fondo sigue existiendo en la actualidad y se denomina “Music Performance Trust” (MPF), actúa como servicio

Fue el fin de la antigua potencia de la AFM, pero también el inicio de una nueva era para el sector discográfico y para los media. Tras esta época llena de pugnas económicas, simbólicas y legales que habían enfrentado a múltiples partes en liza (la industria discográfica, la industria electrónica, la radio, los músicos y compositores, el gobierno...) se llegó al establecimiento de un tácito pacto de estabilidad que permitió la generación de una *pax* augusta que reinó durante más de medio siglo en el sector musical bajo el mando de la resurgida industria discográfica. Sus bases fueron la relativa redistribución garantizada por el sistema del *copyright* y las distintas compensaciones establecidas por ley que consiguieron lograr la tan deseada convergencia de intereses entre los músicos y las distintas industrias.

Las décadas siguientes, esto es, los años 50 y 60, fueron una época de crecimiento y consolidación del mercado que se caracterizó por la confluencia de una pluralidad de fenómenos demográficos, tecnológicos, económicos y estéticos: el incremento de la población joven (los hijos del *baby boom*) con un creciente poder adquisitivo, el aumento de las audiencias de las radio musicales, la difusión mundial del *rock and roll*, la popularización del LP (disco de larga duración) y el florecimiento de las discotecas (Buquet 2003:57).

La **segunda gran crisis** del sector no llegó hasta los años 70, recesión que suele explicarse como la confluencia del periodo de madurez del soporte LP (vinilo) con el contexto de crisis económica internacional que azotó al mundo en esa misma década. La industria del disco, sin embargo, afrontó la nueva recesión manteniendo la cohesión interna del mundo de la música lograda a finales de los 40 y salió fortalecida del trance gracias a la introducción de los soportes cassette y, posteriormente, CD (Buquet 2003). Fue durante esos años que siguieron a la segunda crisis cuando se consolidó el gran gigante de la industria cultural que lideró el mundo de la música hasta los años 90, y fue también a partir de la superación de dicha recesión cuando la industria fonográfica cambió radicalmente su estrategia económica por algo que podría identificarse como una "burbuja tecnológica", esto es, asumió que la única posibilidad de expandirse indefinidamente era renovar los soportes con regularidad y generar de

público independiente sin ánimo de lucro centrado especialmente en el fomento de conciertos gratuitos entre los más jóvenes. El fondo financió o cofinanció más de 1800 eventos musicales gratuitos en 2012 (para más información visitar su página web oficial en <http://www.musicpf.org>).

ese modo un “crecimiento cíclico” parecido al ya practicado por sectores como la moda. Entre el año 1982 y el 1995, siguiendo esta política, la industria se expandió a un nivel superior al 6% anual, llegando a alcanzar —en sus mejores momentos— unos ingresos mundiales cercanos a los 50 millones de euros (Buquet 2002).

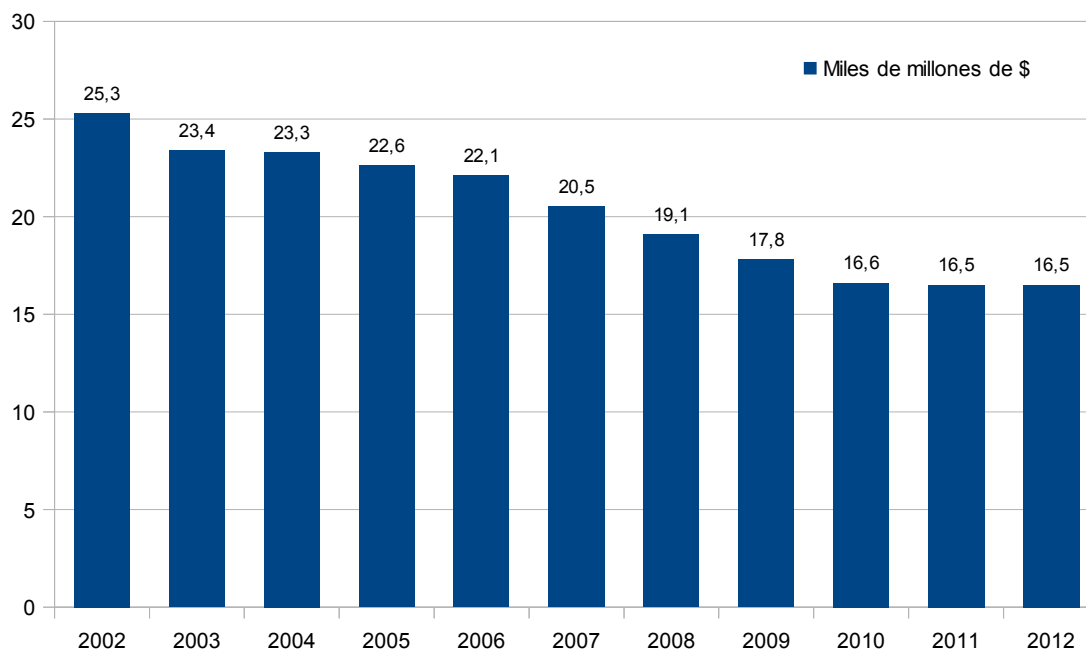
8.2 . *La era de la reproducibilidad digital: una nueva crisis global de la industria*

Esta era la situación en la que la industria del disco llegaba a finales del siglo XX, habiendo crecido a unos niveles sin precedentes y creyendo haber encontrado en la renovación cíclica del soporte la fuente de la expansión sin límites. Aparentemente, la nueva **reproducibilidad digital** venía a ahondar en las consecuencias de la reproducibilidad mecánica ya descritas por Benjamin, haciendo que el proceso de reproducción exacta de los bienes culturales fuera aún más barato y sencillo aumentando por tanto el “valor exhibitivo” —y abaratando el coste de reproducción— de las obras, a la par que, inevitablemente, ahondando en el “desmoronamiento” de su “aura” (Benjamin 1989).

Sin embargo, la reproducibilidad digital supuso mucho más que una mera cuestión de grado, esto es, que una profundización en los efectos ya desvelados por Benjamin. Como nuevo paradigma tecnoeconómico, la nueva realidad digital vino a cambiar las reglas del juego. La clave económica y política de esta nueva reproducibilidad fue que provocó que la industria perdiera el monopolio de la reproducción-distribución de los bienes culturales, lo que hasta entonces había sido la clave de su enorme expansión así como de su configuración como “sistema” (Adorno and Horkheimer 1998). El verdadero negocio de la industria discográfica y de la mayor parte de industrias culturales basadas en la reproducibilidad, se basaba en su control —no sólo ideológico, como apuntaban los frankfurtianos, sino también físico (canales de distribución y venta) y legal (*copyright*)— sobre las copias y su distribución, algo que comenzó a romperse, primero tímidamente a través de las posibilidades

tecnológicas del cassette²¹¹ y luego de forma masiva gracias a las nuevas condiciones de posibilidad derivadas de la reproducibilidad digital, a saber: la posibilidad de digitalización de lo analógico, la extensión de los ordenadores personales y el crecimiento y difusión de Internet.

Figura 11: Evolución de las ventas mundiales de música grabada 2002-2012



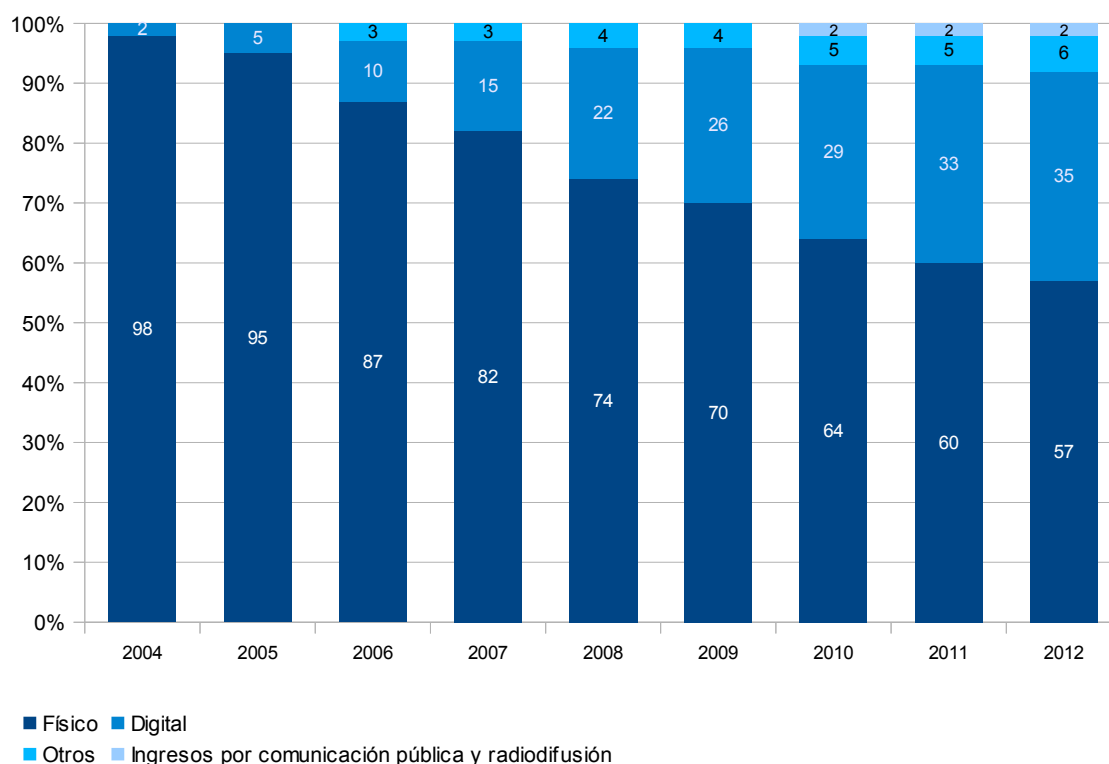
Fuente: IFPI (elaboración propia)

Estas nuevas condiciones derivadas de la transición hacia un nuevo paradigma tecnoeconómico han llevado a la industria discográfica a su tercera gran recesión. En el siguiente gráfico (Figura 11) podemos observar el desplome de los ingresos por venta de música grabada a nivel mundial entre los años 2002 y 2012. El decrecimiento repetido de las ventas mundiales nos sitúa en el ya conocido contexto de profunda crisis que atraviesa el sector desde principios de los 2000. Solo entre 2002 y 2010 se produjo un descenso cercano al 35% en los ingresos de la industria fonográfica. Sin embargo, es

²¹¹ Entendemos el periodo de difusión mundial de la tecnología de reproducción casete como una fase particular en la historia de la reproducibilidad de la música, que bien podría denominarse la «era de la reproducibilidad magnética». Esta etapa ocuparía el papel de periodo de transición entre la reproducibilidad mecánica —copia y distribución controladas por la industria— y la reproducibilidad digital que se caracteriza por la relativa pérdida de control de la industria sobre las copias. En términos de la teoría del intercambio social, el casete permitió los “intercambios personalmente generalizados” (copia de cintas entre conocidos) que constituían un desafío práctico al sistema de distribución industrial, pero no fue hasta la llegada de la «era de la reproducibilidad digital», y el consiguiente surgimiento de Internet y las redes P2P, que se posibilitan los “intercambios globalmente generalizados” (intercambio de archivos entre desconocido, por ejemplo, a través de redes P2P) (Sintas, Zerva, and García-Alvarez 2012).

destacable que, en los últimos tres ejercicios contemplados (2010, 2011 y 2012), se atisba una cierta estabilización de la situación reflejada en un cese de la caída de beneficios globales. Este dato incluye, de forma agregada, todas las fuentes de ingreso de la industria fonográfica, es decir, comprende tanto las ventas de soportes físicos como las ventas digitales así como otros ingresos (los generados por la comunicación pública, por ejemplo). En el siguiente gráfico (Figura 12) podemos apreciar el desglose porcentual de los ingresos según su proveniencia. Puede observarse que, entre 2004 y 2012 el crecimiento relativo de las ventas digitales a nivel mundial ha sido sustancial y sostenido, llegando a alcanzar el 35% del total de los ingresos de la industria discográfica. El crecimiento sostenido de las ventas digitales (nueve ejercicios seguidos) consolida la importancia de la comercialización de la música digital y esboza tendencias prometedoras a nivel económico para la industria fonográfica. Todo parece apuntar a que, a nivel global, es precisamente la expansión del mercado digital el que ha logrado frenar la caída libre en las ventas derivada de la actual crisis de sectorial. En sus informes, la IFPI (2014) —la patronal internacional de la industria fonográfica— parece depositar las esperanzas de su recuperación económica, precisamente, en el crecimiento de los ingresos provenientes de lo digital.

Figura 12: Evolución del porcentaje de ventas mundiales de música grabada según soportes 2004-2012



Fuente: IFPI (elaboración propia)

Estos datos nos dibujan un panorama global: la crisis mundial de una industria discográfica que se elevó durante décadas sobre los cimientos de la comercialización de música grabada en soportes físicos (cilindro, vinilo, cassette, CD...).

La situación actual de la industria de la música grabada, caracterizada por el crecimiento sostenido del mercado digital y la progresiva desaparición del mercado del CD, nos retrotrae a crisis previas caracterizadas por la transición entre formatos o soportes, sólo que esta vez la transformación parece presentar una mayor profundidad tanto a nivel cualitativo como cuantitativo. Siguiendo las actuales tendencias no parece probable que —al menos a medio plazo— la industria discográfica mundial vaya a volver a recuperar sus astronómicas cotas de ingresos previas al inicio de la crisis.

La reacción de la industria mundial (encarnada en la IFPI) no se ha hecho esperar, y se ha centrado en una línea de acción externa y otra interna. La primera es la de una consistente inversión en campañas públicas centradas en dos ejes: campañas publicitarias que traten de modificar las representaciones de

las descargas a través de las redes P2P en el imaginario colectivo, a la vez que se despliegan acciones legales —que tratan de tener carácter ejemplarizante— para intentar reducir el uso de estas redes a través de la amenaza punitiva (Bravo 2005; Lessig 2004)²¹². La otra reacción emprendida por la industria, la de carácter interno, ha consistido en un repliegue económico del sector basado en una política de concentración empresarial que pudiera maximizar el aprovechamiento de las ventajas de la “economía de escala” (Buquet 2009) que caracteriza a las industrias culturales basadas en la reproducibilidad mecánica (aún mayores en la era de la reproducibilidad digital). Entre finales de los 90 y principios de los 2000, el sector experimentó una serie de fusiones entre las grandes multinacionales del disco (*majors*). El panorama de finales de los 90 donde el sector estaba liderado por seis grandes empresas discográficas (las conocidas entonces como “Big Six”) ha ido mutando en lo que se ha conocido como «el salto a la concentración» (Buquet 2003). La actual situación es la de un sector dominado por tres *majors*, las Big Three (Universal, Sony y Warner) que controlan en torno a un 80% del mercado, y la existencia de un pequeño reducto (en torno al 20%) de sellos independientes (Calvi 2006). Las compañías independientes o *indies*, especializadas en el conocimiento de los contextos locales, pero privadas de los beneficios de la economía de escala que caracteriza a la concentración de las multinacionales, establecen con estas una relación funcional. No se produce entre ellas una competencia real sino un reparto tácito de áreas de influencia: las *majors* dominan el mercado internacional y los “superventas” de los mercados nacionales, mientras que las *indies* actúan en mercados localmente acotados (especialmente en el caso de los géneros o subgéneros específicos más alejados del *main stream*, como el *metal*, el *hip-hop*, el pop-indie, etc.). En la práctica, las grandes corporaciones se benefician de la existencia de las pequeñas empresas discográficas a través de la captación de “nuevos talentos”, a los que sólo permiten dar el salto una vez han probado su eficacia comercial en los mercados locales (Buquet 2003). En resumidas cuentas, el momento de crisis actual del mercado discográfico ha derivado en la generación de un sector compuesto por una estructura dual organizada en dos niveles: una estructura transnacional oligopólica sobre la que recaen las inversiones en

212 En el caso español, Wikileaks hizo evidente la ingerencia de la Industria y la propia administración estadounidense en el caso de la llamada “Ley Sinde” o, como se conoció más tarde, la “Ley Sinde-Wert” (García Arnau 2011).

publicidad de productos ya testeados y que destaca por tomar escasos riesgos —cada vez menores conforme el mercado se contrae— y una estructura flexible que se despliega a nivel local, que se caracteriza por asumir un cierto riesgo e innovación —especialmente en los medios de difusión²¹³— y que mantiene el contacto con los “viveros” de creación a través de AR *freelance*²¹⁴ o pequeñas discográficas independientes.

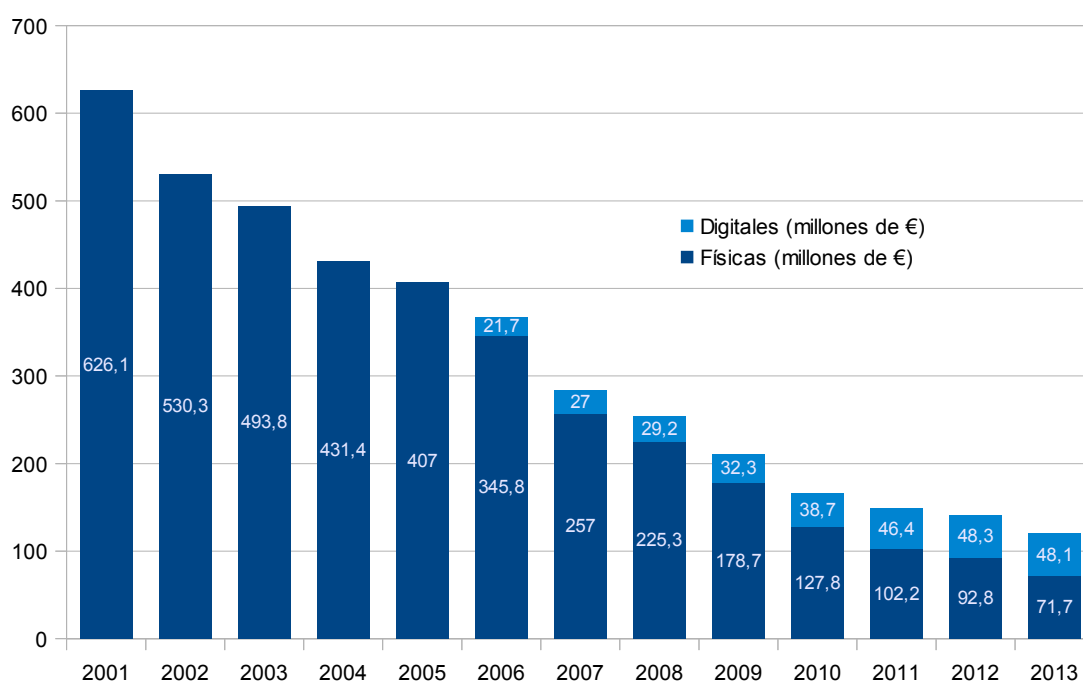
8.3 . *La era de la reproducibilidad digital en España*

Tras observar el panorama de la industria discográfica a nivel mundial, es necesario que nos adentremos en la situación concreta por la que atraviesa el sector de la música en España para percibir las particularidades de nuestro contexto social de estudio respecto al panorama internacional. Como puede observarse en el siguiente gráfico (Figura 13) la crisis de la industria española ha sido aún más acusada que la de su homóloga mundial. Desde el año de inicio de la crisis del disco (2001) hasta la actualidad, el mercado de la música grabada ha caído un 75%. Además, y al contrario de lo que apuntan las tendencias mundiales, el descenso de los ingresos de la industria discográfica española no parece haber llegado a su fin, siendo ya trece los ejercicios consecutivos en que estos se desploman. El sustancial crecimiento del mercado de la música digital en España que viene produciéndose desde el año 2006 no parece haber llegado aún a compensar el descenso de las ventas en soporte físico.

213 Las redes sociales se han convertido en una parte crucial de la difusión de la música producida por sellos independientes. En los últimos años han surgido, además, los conocidos como *netlabels*, sellos digitales que funcionan básicamente en la red y que se centran en la venta y promoción digital (Grueso 2011).

214 Los AR (Artista y repertorio) o como son comúnmente denominados en inglés A&R (Artist and Repertoire) son una figura común en el mundo de la música que nació con la función de mediación entre artistas y compositores en la época en la que los artistas no solían escribir sus propios temas. En la actualidad, la función de los AR en el sector musical ha cambiado sustancialmente y tiende a centrarse en la captación de nuevos talentos por parte de la industria. Los AR, sin embargo, pueden trabajar estando en la plantilla de las discográficas u ofreciéndoles sus servicios como *freelance*. Su función responde —en su versión en el mundo de la música popular— al rol de mediación descrito por Bourdieu en campos como el literario o el pictórico y sobre los que hemos hablado anteriormente, y su posición caracterizada por su flexibilidad —especialmente en el caso de los *freelance*— y capacidad de mediación les ha llevado a convertirse en piezas imprescindibles del actual modelo del mercado música en esta época de crisis de la industria fonográfica.

Figura 13: Ventas de música grabada en España en millones de euros 2001-2013



Fuente: Promusicae (elaboración propia)

Es posible que el hecho de que aún no se produzcan atisbos de estabilización en la caída del mercado fonográfico español tenga que ver con la especial virulencia con la que la crisis ha afectado a la economía de los países del sur de Europa desde 2008. De todos modos, es difícil adivinar hasta que punto el hecho de que el mercado del disco siga en caída libre en España —a diferencia de la ya mencionada estabilización por la que atraviesa la industria a nivel mundial— sea una particularidad de nuestra situación sociopolítica o en que medida pueda encajarse sencillamente en la contracción general del nivel de consumo derivado de la crisis económica y de las altas tasas de desempleo (llegando a superar los 6 millones de parados en 2013 según la EPA). Esta situación, sin embargo, hace que en España, paradójicamente, el mercado digital sea aún más crucial de lo que es a nivel mundial representando, en la actualidad, más de un 40% del total de los ingresos de la industria fonográfica.

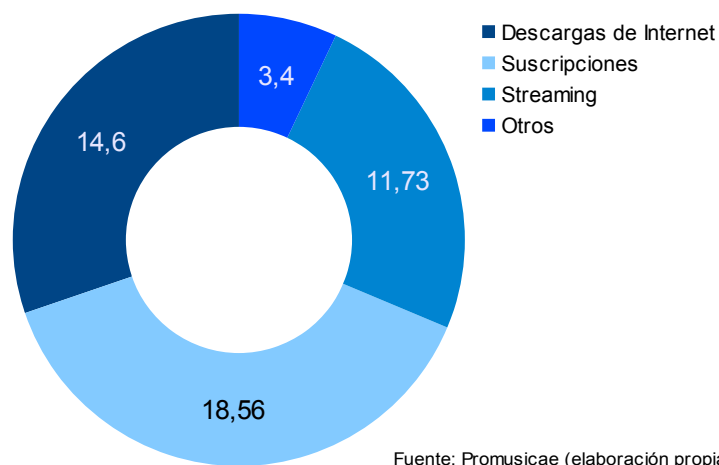
Entre las formas principales de ingresos que la industria del disco española obtiene en cuanto a la explotación digital de sus productos destacan las suscripciones (es el caso del actual Napster o del servicio *premium* de Spotify), el pago por descarga (como las compras realizadas a través de iTunes o Google Play Store) y el uso de servicios gratuitos de *streaming* (Spotify, Deezer, Youtube, etc.) cuyo

sistema de ingresos está basado en la publicidad.

Según la revista especializada en negocios y nuevas tecnologías *Business Insider*, en 2011, iTunes era la principal fuente de ingresos digitales de la industria discográfica a nivel mundial generando, según estimaciones, unos 3,2 billones de dólares (Nicholas Charlson 2012); le seguía, ya entonces —aunque a una distancia considerable—, Spotify que contaba con 23 millones de usuarios. Sin embargo, el crecimiento del servicio de *streaming* sueco ha sido ininterrumpido. En la actualidad, Spotify ha alcanzado (a fecha de mayo de 2014) los 40 millones de usuarios activos, 10 de los cuales son suscriptores²¹⁵.

En España, según los datos de la industria (Figura 14), las cantidades ingresadas por la explotación

Figura 14: Ingresos del mercado digital según proveniencia en el año 2012 (en millones de €)



digital se distribuían del siguiente modo en 2012: en primer lugar las suscripciones a servicios, que supusieron un 38,4% del mercado digital (18,6 millones de euros); en segundo lugar las descargas de música a través de portales de venta por Internet, que representaron un 30,2% (14,6 millones de euros); y, en tercer lugar, los ingresos derivados del

streaming que ascendieron al 24,3% (11,7 millones de euros).

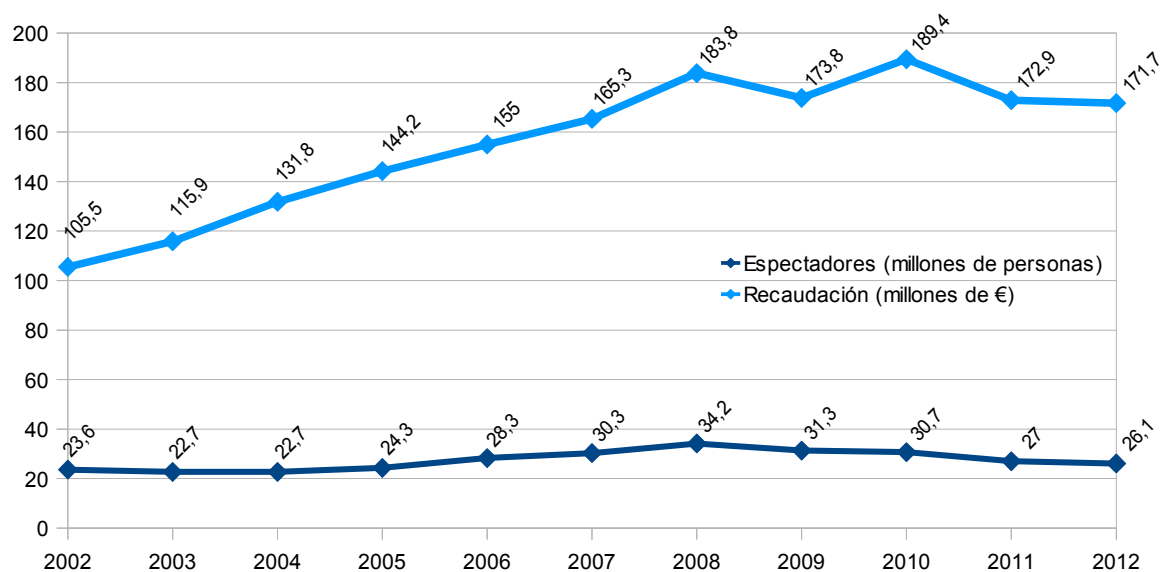
Un fenómeno discursivo curioso es el que ha llevado frecuentemente a identificar a la industria discográfica con la totalidad de la industria musical e incluso con la propia Música. Se trata de un efecto de metonimia (tomando la parte por el todo) fomentado por las propias campañas de la Industria, aunque fundado en el peso relativo del mercado de la música grabada comparada con el resto de

215 Datos extraídos de la nota de prensa de la propia empresa Spotify, accesible on-line en: <https://press.spotify.com/int/2014/05/21/spotify-hits-10-million-global-subscribers/>.

industrias del mundo de la música (en 2002 representaba más del 80% de los ingresos de las industrias de la música).

Sin embargo, la situación que se atisba tras la crisis del disco nos obliga a replantear este panorama. Si bien ya sabemos que no toda la “música” es “industria”, también hay que dejar claro que no todos los ingresos del sector musical derivan de la venta de fonogramas o los derechos que estos generan. La reestructuración del sector derivada de la reproducibilidad digital también parece haber alterado las cosas en ese sentido. Tal y como se muestra en el siguiente gráfico (Figura 15), el mercado de la música en vivo ha experimentado un crecimiento sustancial durante la última década. En 2012, y a pesar de la crisis económica, el sector de la música popular en vivo ha experimentado, según los datos de la SGAE (2013), un crecimiento superior al 60% respecto a sus niveles de 2002.

Figura 15: Espectadores y recaudación en la música popular en vivo en España 2002-2012



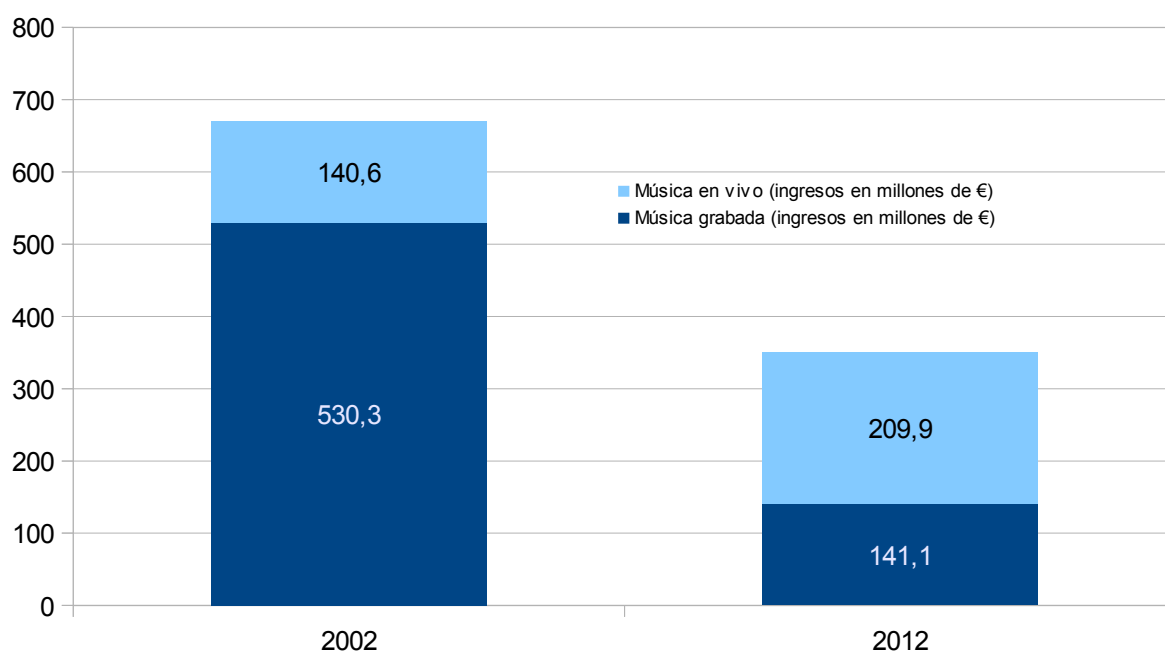
Fuente: SGAE (elaboración propia)

Lejos de producirse un hundimiento por alguna suerte de efecto de simpatía sectorial, la industria del espectáculo musical ha venido a experimentar un crecimiento inusitado que parece haber llevado al directo a una nueva edad de oro. En España, entre los años 2002 y 2008, los espectáculos de música popular experimentaron un crecimiento cercano al 70% en sus ingresos totales. Este resurgimiento del directo sólo parece haber detenido su ascenso a partir de la crisis de 2008 cuando su crecimiento dejó

de ser sostenido, probablemente también afectado por el descenso del consumo provocado por la crisis económica.

En el siguiente gráfico (Figura 16) podemos observar la comparación del grueso de las industrias culturales de la música (discográfica y en vivo). Puede comprobarse que, tras la crisis de la industria del soporte físico y el crecimiento experimentado en la primera década de los 2000 por el sector del directo, el peso relativo de este último ha crecido considerablemente dentro del sector música. Tanto ha sido así que parecen haberse invertido las tornas: en el año 2012 la industria de música en vivo (popular+clásica²¹⁶) era ya el negocio rey del sector musical, habiendo pasado de representar un 16,6% de los ingresos del total de las industrias musicales a rozar el 60%.

Figura 16: Industria de la música en España (en vivo y grabada) 2002 y 2012



Fuente: SGAE y Promusicae (elaboración propia)

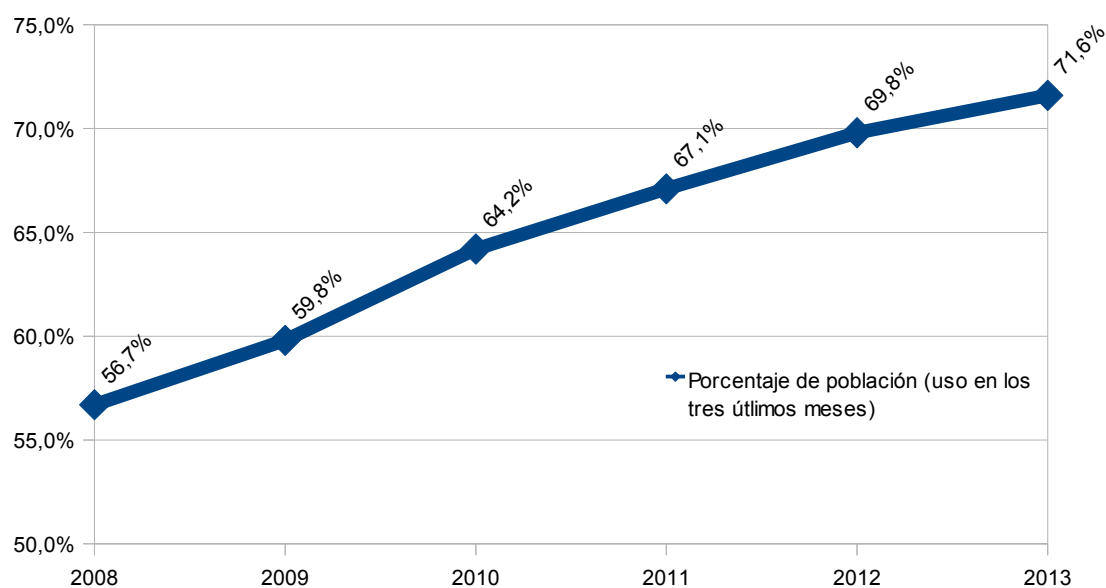
El auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) vino aparejado por una expansión sin precedentes de la industria de la electrónica. En España, por ejemplo, la industria electrónica alcanzó su cifra récord de ingresos en el año 2008, rozando los 19.000 millones de euros

²¹⁶ En el siguiente gráfico los datos del directo relativos a 2002 y 2012 son el producto de la suma los ingresos de la música popular en vivo (105,5 y 171,1 millones de € respectivamente) y los ingresos generados por la música culta en vivo (35,1 y 38,8 millones de € respectivamente).

(AMETIC 2011).

Al tiempo que asistimos tanto a la reestructuración profunda del sector musical como al pujante auge de la industria electrónica, se percibe que, nuevamente, los hábitos y formas de consumo de la población están cambiando. Según el informe “Sociedad de la información en España 2013” publicado por la Fundación Telefónica (2014) el sector de la población que utiliza Internet ha ido creciendo de forma sostenida en los últimos años hasta alcanzar el 71,6% de la población entre 16 y 74 años (24,8 millones de personas)²¹⁷ (Figura 17). Hay que decir que estos usuarios (aunque en distinta medida según sectores sociales), Internet se está convirtiendo progresivamente en un medio para el desempeño de actividades de consumo. De los 24,8 millones de personas que utilizan Internet, el 45,9% utilizan la banca electrónica y el 22,7% realizan compras a través de Internet, según este mismo informe.

Figura 17: Población de España que utiliza Internet 2008-2013



Fuente: Fundación Telefónica
(elaboración propia)

La creciente penetración de la red en la vida cotidiana de las personas y la extensión de usos cada vez más diversos (comunicaciones, compras, reservas, descargas, *streaming* de audio y de vídeo, *podcasts*,

²¹⁷ Este 71,6% responde a aquellos que reconocen haber utilizado Internet, al menos, en el transcurso de los últimos tres meses. En cuanto al uso intensivo (todos los días) se sitúa, según el mismo informe ya citado, es del 53,8% de la población de entre 16 y 74 (18,6 millones de personas).

lectura de prensa, videoconferencia, etc.) no sólo ha alterado las pautas de comunicación y consumo, también ha permitido la generación de las condiciones de posibilidad de un nuevo régimen de consumo cultural notablemente distinto a aquellos que imperaron en la era de la reproducibilidad mecánica. De entre estas nuevas posibilidades auspiciadas por las nuevas tecnologías digitales, las vinculadas a la música (acceso, difusión, escucha...) serán aquellas a las que trataremos de acceder en esta investigación.

. ***PARTE SEGUNDA.*** Investigación: música y tecnología en la vida diaria en la era de la reproducibilidad digital

“El método no es susceptible de ser estudiado separadamente de las investigaciones en que se lo emplea; o, por lo menos, sería éste un estudio muerto, incapaz de fecundar el espíritu que a él se consagre”

(Augusto Comte citado en Bourdieu, Chamboredon, and Passeron 1976:10).

9 . PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN: música y tecnología en la vida diaria en la era de la reproducibilidad digital

Hasta ahora se ha realizado una extensa revisión bibliográfica relativa a la sociología de la música y a sus formas de reproducción y recepción, así como un análisis crítico de las trayectorias y principales puntos en discusión en este campo de conocimiento. Todo ello me ha conducido a informar un enfoque propio que, finalmente, es necesario poner a funcionar en la arena de la investigación. En esta segunda parte de la tesis me propongo, precisamente, poner en juego todo el conocimiento del que he hecho acopio, a fin de construir una investigación propia que conjugue el corpus teórico aportado hasta el momento con la práctica de la investigación sociológica que pretendo llevar a cabo.

Comenzaremos con un breve epígrafe que servirá a modo de necesaria reflexión epistemológica previa a la puesta en marcha de cualquier investigación. A continuación, trataremos de plantear la problematización de nuestro objeto de estudio tratando de concretar aquello que vamos a estudiar de entre todo el universo de posibles planteado en el grueso de la revisión teórica desarrollada hasta ahora. Acto seguido se realizará un recorrido por el contexto histórico que nos ayudará a situar y comprender mejor nuestro objeto. Seguirán a estos apartados un bloque destinado a los aspectos metodológicos de la investigación, al que sucederá el análisis propiamente dicho. Todo ello finalizará con unas conclusiones que, como no podía ser de otro modo, no pretenderán ser exactamente una meta sino un nuevo alto en el camino del conocimiento; una pequeña, y modesta aportación al desarrollo de un conocimiento que es y seguirá siendo, necesariamente, una empresa colectiva y siempre inacabada.

9.1. *Consideraciones previas: teoría y experimentación*

«Ahora bien, sólo hay dos caminos en los que puede ser pensada la necesaria armonía de la experiencia con los conceptos de sus objetos; o la experiencia hace posibles estos conceptos o estos conceptos hacen posible la experiencia» (Kant 1922:766).

En este extracto de la *Crítica de la Razón Pura*, Immanuel Kant enunciaba un problema clásico del conocimiento humano: el que corresponde a la relación entre teoría y experimentación. Este debate ha supuesto uno de los puntos de discusión principales de la historia de la filosofía y ha marcado de forma decisiva su desarrollo desde sus orígenes²¹⁸.

Pero la particularidad del debate, tal y como ya se trasluce de la citada reflexión de Kant, radica precisamente en la estructuración de la cuestión, que, de forma recurrente en la historia de las ideas, tendió a plantearse precisamente bajo la forma de un dilema, esto es, como la enunciación de dos proposiciones contrarias planteadas de forma disyuntiva. La importancia de esta formulación en términos de elección necesaria entre dos opuestos, puede observarse a través de la larga estela de luchas dialécticas que ha dejado tras de sí en la historia del pensamiento occidental: la pugna entre el idealismo platónico y la tradición aristotélica, su retorno a la palestra filosófica a manos de la escolástica, el mantenimiento de la pugna que supuso la oposición entre el empirismo inglés y el idealismo alemán... *Grosso modo*, cualquier apuesta filosófica sobre la cuestión tendía a tomar la forma de la primacía de uno u otro elemento: teoría o práctica, idea o experiencia.

La verdadera ruptura no tendrá lugar hasta el surgimiento de la epistemología contemporánea, cuando se dará un giro copernicano al viejo debate al asumir que el verdadero problema que implicaba la cuestión en torno al binomio teoría-experiencia no consiste tanto en la opción elegida —sea esta una apuesta por las ideas/conceptos (primacía de la «teoría») o por la «experiencia»— sino en la

218 El caso de la sociología, deudora de la tradición filosófica tampoco será una excepción. Como nos recuerda Vallés, la historia de esta disciplina “*tiene en la tan traída y llevada relación entre teoría e investigación empírica uno de sus hilos conductores más perennes, una constante*” (Vallés 1999:69).

problematización de la propia pregunta²¹⁹. Los planteamientos epistémológicos de la ciencia contemporánea asumen que, en lugar de forzar la elección entre los dos elementos, la opción más adecuada ante la cuestión es reformular sus propios términos. De este modo, podríamos abordar el problema que concierne al par «teoría-experiencia» no como una forzosa elección dicotómica, sino en los términos de una interrogación relacional: ¿cómo se articulan o han de articularse ideas y experiencia, esto es, teoría y experimentación?

Reformulando la vieja cuestión, la epistemología contemporánea trata de superar la oposición dialéctica tradicional entre las dos alternativas a la formación del conocimiento basadas respectivamente en teoría y experiencia, proponiendo su articulación como partes integrantes de una misma realidad investigativa. En las palabras del físico y epistemólogo argentino Mario Bunge, “*la ciencia contemporánea no es experiencia, sino teoría más experiencia planeada, conducida y entendida a la luz de teorías*” (Bunge citado en Ortí 1986:212). Teoría y experimentación pasan a ser entendidos, pues, como dos pilares sobre los que reposa ese desarrollo procesual que es la investigación. Ni siquiera se trata forzosamente de dos momentos absolutamente separados y distintos; no hay que pensar la relación entre teoría y práctica como una estricta sucesión de etapas —aunque tienda a presentarse de ese modo por razones prácticas evidentes— sino, más bien, como una articulación que, por fuerza, ha de ser frecuentemente sincrónica y, en cierto modo, cíclica y recurrente. Cada apuesta teórica se dirige y construye en base a algún fundamento de la experiencia (ningún tema de investigación se elige a ciegas y ninguna pregunta de investigación se formula en el vacío) y cada apuesta experimental, a su vez, requiere de un corpus teórico bien informado para no ser un mero castillo en el aire.

Quizás sea, precisamente, ese anhelo de articulación cabal entre teoría y práctica el que más haya obsesionado a la sociología contemporánea. Esa suerte de preocupación por el “duende” o *savoir-faire* de la ciencia social, ha venido marcando la sociología desde Wright Mills —donde quedaba ya formulado en la idea de «imaginación sociológica»²²⁰— hasta la teorías sociológicas contemporáneas, de

219 Decía Slavoj Žižek que la clave de la filosofía —y por tanto la función del filósofo— no está en proponer soluciones completas a las diferentes cuestiones, sino en hacer las preguntas correctas (Žižek 2013).

220 Como él mismo planteaba al exponer la problemática que atañe al sociólogo contemporáneo: “*No es sólo información lo que ellos necesitan. En esta Edad del Dato la información domina con frecuencia su atención y rebasa su capacidad para asimilarla. No sólo son*

la que la Teoría de la Práctica de Pierre Bourdieu permite hacernos una idea de la importancia de esta búsqueda de equilibrio entre las dos “formas” de conocimiento. La articulación de razón e información —idea y práctica, teoría y experimentación, o comoquiera que formulemos este binomio fundamental del conocimiento— se nos muestra, en resumidas cuentas, como una de las claves fundamentales para la comprensión de lo social.

Hasta el momento, la presente tesis ha construido un marco teórico así como una panoplia de referentes prácticos (investigaciones) que nos han permitido mapear nuestro campo de estudio y conocer los debates fundamentales que se han desarrollado en su seno: la sociología de la música y los abordajes sociológicos de las formas tecnológicas de producción y reproducción de los bienes culturales. Tras este recorrido, imprescindible para la construcción de cualquier perspectiva sociológica que se pretenda mínimamente operativa, llega el momento de poner a funcionar, en la arena de los métodos y técnicas de investigación social, las herramientas conceptuales de las que hemos hecho acopio. Como hemos visto, la música es un objeto presente, en mayor o menor medida, en múltiples esferas de la sociedad, presencia que parece haberse incrementado tras las distintas revoluciones “técnicas” que han afectado a sus modos de registro, reproducción y distribución (especialmente la reproducibilidad mecánica, ya descrita por Benjamin, y la reciente reproducibilidad digital). La naturaleza global e interrelacional del tema de investigación que nos ocupa ha supuesto que la revisión bibliográfica y conceptual realizada fuera extensa y abarcara una pluralidad de cuestiones, tratadas a su vez por diversas corrientes e incluso diversas disciplinas. El mapa que hemos ido trazando hasta el momento juega un doble papel: por un lado, nos ha ayudado a acotar nuestro espacio de observación y definir con claridad nuestro objeto de estudio; por otro lado, nos permitirá basar nuestro avance en los indicios o referentes empíricos trazados por todo el tejido conceptual e investigativo previo. Se permite, gracias a todo ello, evitar una cierta “redundancia investigativa” así como mantener una dirección — más bien una «orientación» como la que las estrellas prestaban al antiguo navegante— que permitirá un

destrezas intelectuales lo que necesitan [...] Lo que necesitan, y lo que ellos sienten que necesitan, es una cualidad mental que les ayude a usar la información y a desarrollar la razón para conseguir recapitulaciones lúcidas de lo que ocurre en el mundo y de lo que quizás esté ocurriendo dentro de ellos" (Wright Mills 1961:24–25).

avance más estructurado y sistemático de la propia investigación.

A continuación procederé a desarrollar el diseño y a hacer las correspondientes precisiones que darán forma a nuestro abordaje metodológico. Como ya hemos dicho, aunque por cuestiones prácticas evidentes, la teoría y la práctica se presentan a menudo siguiendo una estructuración sinóptica que dista mucho de la lógica temporal en la que que, en realidad, se desarrollan las prácticas (Bourdieu 2008d). Es necesario precisar que el desarrollo de lo aquí expuesto se ha dado, a menudo, de una forma sincrónica como corresponde a la investigación en su desarrollo práctico. Los problemas metodológicos han tenido que ser repensados a la luz de la teoría o de experiencias ajenas que han podido ayudar a su reformulación allá donde esta fuera necesaria y, a su vez, como podrá comprobarse, el desarrollo del propio trabajo de campo ha contribuido a generar matizaciones al corpus teórico que han modificado mi óptica y abordaje de forma sustancial. No tendría sentido fingir que el desarrollo de la presente investigación responde a una estructura puramente diacrónica en la que la parte “teórica” y la “experimental” son departamentos estancos que se miran con recelo mientras mantienen su mutua independencia. La articulación de teoría y práctica también requiere superar los condicionamientos de un planteamiento puramente etápico o la exposición de dos planos inconexos; requiere asumir que, a menudo, nuestra aproximación al objeto no es directa y lineal sino divergente²²¹. Mis aportaciones caminarán en todo caso, o ese será al menos mi horizonte, en esa dirección.

A su vez, también es mi deseo asumir el compromiso de no ocultar los procedimientos, a veces no tan estructurados y frecuentemente prácticos (modificando incluso cuestiones de enfoque ante problemas concretos cuando sea necesario) que caracterizan a la verdadera investigación social y que se alejan, también hay que decirlo, del formato de presentación tradicional de las investigaciones²²². Me refiero a ese planteamiento divulgativo tan común en cierta sociología (y auspiciada por las instituciones), centrado en la presentación de resultados, que tiende a exponer la investigación no como

221 Como apuntaba García Jorba, *“toda investigación da inicio con una o más ideas, que se perfilan de forma progresiva, no siempre lineal”* (2000:41).

222 Como apunta Becker al reflexionar sobre esta cuestión: *“los sociólogos han empezado a contar cosas sobre sí mismos, puesto que reconocen que el informe impersonal de ideas y resultados de investigación que antes se consideraba científico oculta hechos que los lectores necesitan conocer”* (Becker 2011:121).

proceso sino como “obra final”, autoconclusiva y religiosamente fiel a su propios planteamientos y estructuración previa. Convertir esta tesis en una suerte de “informe de resultados” que evite mostrar procesos, supondría redundar en esa «ilusión escolástica» —ya denunciada por Bourdieu (Bourdieu 1994b:215–230)— que contribuye a la reproducción de una estructura de privilegios de la institución académica que permite el acceso al “producto final” del conocimiento, pero que guarda celosa la llave de su laboratorio alquímico secreto: de la práctica investigativa, situada y procesual, limitada por cuestiones contextuales, materiales, temporales y por las eventualidades que corresponde a su naturaleza práctica. Como escribía García Jorba, a propósito de la práctica investigativa real, frente a la metódica asepsia propugnada por cierta teoría:

"Se investiga como se puede. Toda investigación comporta dos tipos de problemas: el que uno/a quiere solventar, y todos los que van apareciendo mientras se consigue solucionar el primero. La investigación no suele caracterizarse por una secuencia de éxitos continuos. Siempre hay sorpresas" (García Jorba 2000:41).

La clave de la investigación social radica, precisamente, en esas “sorpresas”. Investigar no es solo poner en relación, hacer conversar entre sí y lograr articular, ambas dimensiones del conocimiento (teoría y práctica) sino también es —o al menos así lo entiende el que escribe— no temer mostrar al mundo los pormenores de esa conversación práctica; aunque ello suponga renunciar a la vocación de «sacerdocio universal» del campo académico —dominio de los guardianes del “secreto hipostático” en el que hay que creer sin comprender— y “desnudarse” mostrando los propios procesos de generación del conocimiento. Como exponía Howard Becker en uno de sus ya célebres manuales a propósito de la reescritura, otra vertiente —aunque más formal— de la producción científica entendida como proceso:

"Nadie que esté vinculado con las escuelas, ni los docentes ni los administradores, les dice a los estudiantes cómo se hacen los escritos que leen —los libros de texto o los informes de investigación de sus propios maestros—. [...] la separación del trabajo académico y la enseñanza en casi todas las escuelas oculta este proceso a los estudiantes" (Becker 2011:69).

En resumidas cuentas, desvelar los propios procesos de generación del conocimiento no es en absoluto un asunto baladí. Se trata, a mi modo de ver, de una cuestión de honradez epistemológica.

Para demostrar dicha honradez, el investigador debe renunciar a la reproducción de las “cajas negras” en la que suelen convertirse las “investigaciones acabadas” carentes de un reflejo de su dimensión procesual y problemática, de su dimensión de juego en el que surgen, efectivamente, problemas en los que la verdadera habilidad o incluso “sentido práctico” del investigador²²³ —que al fin y al cabo está llamado a actuar, como ya dijera Jesús Ibáñez, de “*agente de totalización*” (Ibáñez citado en Ortí 1986:203)— es, como la del buen jugador —utilizando la popular metáfora bourdiana—, la de combinar la “estrategia” y, cuando esta sea necesaria por las inclemencias del objeto y su contexto, la “improvisación”²²⁴ (incluso a riesgo de caer en el —tan temido— error²²⁵).

Como tristemente ha tenido que aprender el que les habla —en base a una búsqueda a menudo infructuosa—, abrir los procesos de formación del conocimiento —en tanto que complejos, problemáticos y no siempre controlables—, será, más allá de la luz que los resultados específicos de esta investigación puedan arrojar sobre la comprensión de la realidad social, el mejor legado que esta tesis pueda, llegado el caso, suponer para los investigadores futuros.

223 Un buen contraejemplo que supone el interesante intento de abrir las puertas de la “cocina” de la investigación es el manual coordinado por Gordo y Serrano “Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social” (2008). Su principal aportación supone la reformulación de la investigación como práctica a la que puede accederse a través de los estudios de caso de investigaciones ya realizadas y expuestas didácticamente por sus autores, lo cual supone, a la vez un reconocimiento a la referida carencia que ha caracterizado a los manuales tradicionales —y, por ende, a gran parte de los planteamientos docentes—, así como un interesante intento de comenzar a subsanarla.

224 Decía Javier Callejo que, gracias a Alfonso Ortí, comprendió que no era lo mismo aprender una “técnica” que una “práctica”. Aunque se refería específicamente al grupo de discusión, creo sinceramente que es una reflexión que puede hacerse extensiva a todas las técnicas de investigación. La idea que Callejo tiene de “práctica de investigación” se diferencia, precisamente de la mera “técnica de investigación”, en que requiere de aquello a lo que me he referido como “improvisación”, pero que él refleja de forma mucho más elocuente cuando expone que “*una práctica exige de la experiencia, de un «saber estar en la investigación en cada momento», como el cocinero sabe estar en la cocina siempre, tomando decisiones que no están en ningún formulario, en ningún libro de recetas, porque cada plato es único, porque cada investigación es única*” (Callejo 2001:9).

225 Sobre esta tendencia a la ocultación del error, necesaria cuestión procesual de toda investigación, rememoraba Becker a Thomas Kuhn recordándonos que “*las historias de la ciencia ocultan todos los falsos giros y errores que se han cometido en los programas de investigación, que finalmente produjeron los éxitos que tanto se celebran*” (Becker 2011:69).

9.2. *Concretando la problematización y formulando preguntas de investigación*

«Al principio, sólo es eso: una mera *idea*. El investigador, posteriormente, tendrá que ir precisándola y configurándola. Para ello deberá adentrarse en el campo de conocimiento determinado donde se ubique la idea en cuestión» (Cea D'Ancona 1998:83).

Como la trayectoria de la presente tesis hasta el momento ha hecho patente, nuestro objeto de estudio se encuentra en la intersección de dos subespacios disciplinarios de la sociología: por un lado, aquel que se encarga del estudio de la música, en tanto que fenómeno social o sociología de la música —que a su vez vendría a ubicarse como subcampo dentro de la sociología del arte y la cultura— y, por otro, el que toma por objeto a las formas de reproducibilidad de los bienes culturales —que a su vez se sitúa dentro del campo más amplio de la sociología de la ciencia y la tecnología (Figura 18).

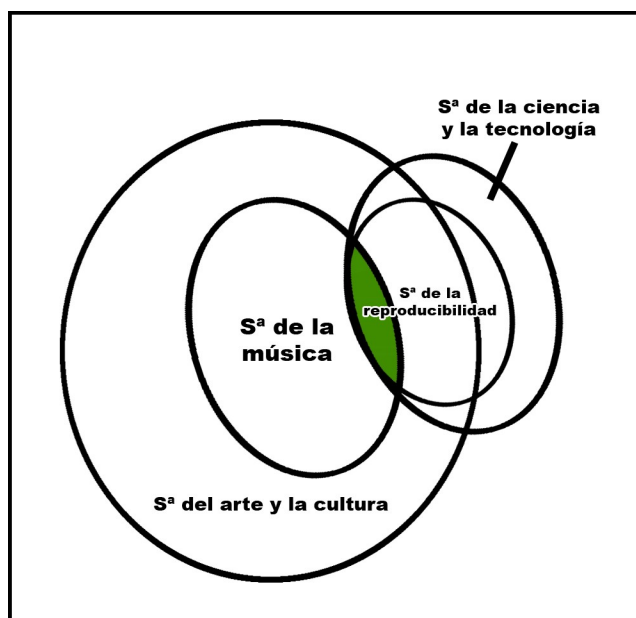


Figura 18: Acotación del ámbito social específico donde se ubica nuestro objeto de estudio

A modo de acotación y necesaria orientación de nuestra investigación y siguiendo los pasos de ciertas investigaciones previas que, desde la sociología, han tratado la vivencia de lo musical en el contexto de las prácticas cotidianas (DeNora 1999, 2004b; Hennion 1999, 2002), o incluso aquellos que han abordado el fenómeno desde la óptica de la construcción social del gusto y el consumo musical (Ariño Villarroja 2007; Bourdieu 2006), se impone la necesidad de actualizar estos enfoques a la luz de los cambios sociotecnológicos —«técnicos» diría Adorno— derivados de la “revolución digital”.

Como ya apuntaba el propio Marx, en el prólogo a la primera edición del primer tomo de *El Capital*, “los comienzos son siempre difíciles, y esto rige para todas las ciencias” (Marx 2010:5). Cuando uno se plantea la aproximación a un campo concreto puede sentirse abrumado por la casi infinidad de distintas formas de abordaje a través de las que se puede proceder. De entre todas ellas, tal y como exponen Quivy y Campenhoudt, “una buena forma de hacerlo” es “esforzarse por exponer su proyecto de investigación en forma de una pregunta inicial, mediante la cual el investigador intenta explicar lo más exactamente posible aquello que busca esclarecer, comprender mejor” (Quivy and Campenhoudt 1992:28). A pesar de las reticencias que de inicio puedan surgir frente a esta estrategia investigativa, la capacidad de clarificación que el ejercicio de formulación de una pregunta conlleva y las dificultades que su mera redacción suele acarrear a cualquier investigador, parecen, en sí, un síntoma claro de su utilidad como herramienta de investigación.

Los criterios de una buena pregunta inicial son, según esbozan Quivy y Campenhoudt: la claridad, la factibilidad y la pertinencia.

- i. **Claridad:** El fundamento de la claridad es la precisión y la utilización de los términos adecuados. Un buen ejercicio para medir la claridad es exponer la pregunta a nuestros colegas e instarles a que nos transmitan qué les sugiere. Hay que recordar, sin embargo que “una pregunta precisa no es lo contrario de una pregunta amplia o muy abierta, sino de una pregunta vaga o confusa” (Quivy and Campenhoudt 1992:31).
- ii. **Factibilidad:** Se trata de la capacidad real, la disponibilidad de capitales para desarrollar la investigación que nos proponemos. “Para poder trabajar con ella, una buena pregunta inicial debe ser realista con respecto a los recursos personales, materiales y técnicos que serán necesarios y con los que se cuente” (Quivy and Campenhoudt 1992:33).
- iii. **Pertinencia:** La pertinencia es el criterio más difícil de lograr. Para ser pertinente, la pregunta inicial de una investigación social debe de evitar plantearse en términos moralistas o ser de orden filosófico, tampoco debe de perseguir un mero fin descriptivo, puesto que, “los oficios del investigador de ciencias sociales y los del estadístico son muy diferentes. El propósito de los investigadores en las

ciencias sociales no es describir sino comprender” (Quivy and Campenhoudt 1992:37). También, para ser pertinente, debe de ser una “pregunta verdadera”, es decir, que vaya más allá de la mera duda metódica. Debe de ser lo suficientemente abierta como para dar lugar a una variedad de posibles respuestas.

Retomando las direcciones seguidas por los ya citados referentes y tratando de aplicar los criterios propuestos por Quivy y Campenhoudt, nos formularemos, a modo de pregunta de investigación general, la siguiente cuestión:

- ¿En qué sentido las nuevas tecnologías digitales de acceso (reproducibilidad digital e Internet) han cambiado la experiencia musical de los sujetos en el contexto de su vida diaria?

Como puede observarse, parto de la hipótesis de un cambio en dicha experiencia respecto a un estadio previo (el de la reproducibilidad mecánica), lo cual constituye un supuesto fundado tanto en mi propia experiencia social como en el proceso de revisión bibliográfica que se ha llevado a cabo hasta el momento. Es la propia construcción teórica llevada a cabo en la primera parte de esta tesis, por tanto, la que nos sirve para generar una pregunta útil a la investigación que sea a la vez clara, factible y pertinente, y que establezca lo que será el objetivo principal de nuestro enfoque metodológico. A su vez, este objetivo principal, plasmado en forma de interrogante, encierra tras de sí, varios objetivos secundarios que bien pueden ser desgranados a modo de varias subpreguntas, más específicas, que servirán de guía al diseño de la investigación y orientarán, posteriormente, los criterios de análisis e interpretación:

- ¿Cuáles son, a efectos del citado cambio, las diferencias entre aquellos que poseen una relación más “intensiva” con la música y aquellos en cuyas vidas ésta ocupa un papel más secundario? (**Diferencias iniciados-legos**)
- ¿Qué papel juegan las diferencias generacionales (y en especial la existencia o no de experiencias de mutaciones tecnológicas previas) así como la posesión y estructura de capitales específicos en la vivencia del citado cambio en la experiencia

musical? (**Diferencias generación y estructura de capitales específicos**)

- ¿Cómo se articulan, en el contexto de la era de la reproducibilidad digital e Internet, la relación entre lo íntimo y lo colectivo, lo público y lo privado en torno a la experiencia musical? (**Articulación esferas íntima-pública**)
- ¿Cómo se articula la relación con los objetos/artefactos (“nuevos” y “viejos”) de la música desde el punto de vista de su vinculación a la identidad, la emoción y la práctica? (**Artefactos identidad-emoción-práctica**)
- ¿Se percibe este cambio y las consiguientes lógicas de apropiación tecnológica desde el punto de vista del conflicto o se asumen más bien como adaptación práctica a las nuevas circunstancias sociotécnicas? ¿Encuentran los agentes, en tal caso, la nueva dinámica social derivada de la reproducibilidad digital, posibilidades de “empoderamiento” o más bien lógicas de continuidad? (**Conflicto y apropiación técnica**)

Toda elección implica, necesariamente, ciertas renunciaciones. Focalizando nuestra mirada sociológica en la experiencia musical cotidiana situada en el contexto de la reproducibilidad digital e Internet, estamos descartando formularnos otros muchos interrogantes igualmente interesantes para la comprensión del fenómeno musical. Pero la propia focalización es absolutamente necesaria para toda investigación, como bien nos recuerda el propio criterio de factibilidad. Un abordaje que pretendiera abarcar la totalidad de los interrogantes formulados por la sociología de la música caería en los errores más típicos que DeNora achacaba a la «gran tradición». De hecho, ante los ojos de la *grounded theory* las preguntas aquí planteadas ya supondrían, en sí mismas, una excesiva abertura de las perspectivas de cualquier empresa investigativa. Sin embargo, también es mi deseo tratar de evitar una excesiva focalización inicial que mutile, innecesariamente y de principio, la riqueza de una óptica amplia e incluso “ambiciosa”. Esto ya se ha podido comprobar, espero, a lo largo del desarrollo de la presente tesis. Prefiero pecar, en todo caso, por exceso que por defecto y no dilapidar el amplio recorrido que por el momento nos ha ocupado para acabar reduciendo nuestro abordaje metodológico a un interrogante excesivamente

directivo. Hay que dejar un cierto espacio de expresión al objeto —y más aún cuando se trata de un objeto relativamente nuevo para la sociología como es la experiencia musical en la era digital que, en su estadio actual, cuenta con pocos años de existencia (y aún menos años de estudio)—. De otro modo, corremos el riesgo de que el propio objeto tome, demasiado deprisa, la forma del molde con el que lo pretendemos aprehender; de que impongamos al objeto, dicho de otro modo, nuestra lógica antes de tener la ocasión de entrever la lógica del objeto.

9.3 . Aspectos metodológicos: la apuesta por el enfoque cualitativo o estructural

«El enfoque metodológico de las llamadas técnicas cualitativas [...] entraña una forma de aproximación empírica de la realidad social específicamente adecuada a la *comprensión significativa e interpretación motivacional (intencionalmente) profunda* de la conducta de los actores sociales, *en su orientación interna* —creencias, valores, deseos, imágenes preconcientes, movimientos afectivos...—.» (Ortí 1986:203).

El primer hecho fundamental que hay que tener en cuenta a la hora de seleccionar las técnicas a utilizar es la naturaleza exploratoria de nuestra investigación. Los estudios que implican a las NTIC siempre tienen algo de exploratorio, dado que la propia dinámica de desarrollo de la tecnología, y la apropiación técnica que de ella se hace, impele a toda sociología a “teorizar sobre la marcha”; la obsolescencia del análisis es el fantasma que siempre amenaza a la sociología del presente, y más aún cuando su objeto no se oriente tanto al cómputo de prácticas sino a la narración e implícita generación de sentido de las experiencias. Este hecho se ve particularmente agravado en el caso de la música que, según ya apuntaba Bustamante, constituye todo un “*laboratorio pionero*” por lo que respecta a los efectos que la reproducibilidad digital está teniendo sobre las industrias culturales (Bustamante 2003:14). De

hecho, la lógica de obsolescencia tecnológica y rápida reapropiación técnica de los sistemas de acceso a la música —así como la constante producción y reproducción de sentido generada en torno a sus objetos— es uno de los principales motivos por los que es procedente y necesario realizar un nuevo estudio exploratorio habida cuenta de los referentes que constituyen las investigaciones previas. Hay que asumir, como ya hiciera Eco en los 60, que *“el territorio se modifica, desde dentro y desde fuera. Y si se escriben libros sobre las comunicaciones de masas es preciso aceptar que son provisionales”* (Eco 2006:23). Los ya referidos estudios de DeNora y de Hennion, se sitúan en el momento previo a lo que denominamos la era de la reproducibilidad digital. No encontraremos en ellos demasiados referentes de la nueva experiencia de la era digital, sencillamente porque el paradigma sociotecnológico se hallaba aún en estado embrionario. Hay que partir del planteamiento de que, en muchos aspectos, la realidad con la que se enfrenta un investigador social en la segunda década del nuevo milenio presenta múltiples diferencias fundamentales con las décadas finales del siglo XX, especialmente en cuanto a las formas de acceso a la música. Este carácter vertiginoso de la realidad de lo tecnológico nos impele a apostar por los paradigmas más maleables y capaces de adaptarse a una realidad en movimiento, es decir, la naturaleza de mutabilidad constante de mi objeto constituye una de las principales razones para apostar por el paradigma cualitativo o estructural.

Tampoco hay que olvidar que, como veníamos exponiendo, la elección de las estrategias metodológicas responde a una pluralidad de criterios. Aunque el más importante es, por supuesto, la naturaleza del objeto, los medios materiales y humanos de los que dispone una investigación son también una cuestión nada desdeñable en cualquier elección estratégica²²⁶. Un cierto realismo —amparado en el ya mencionado criterio de factibilidad— debe de presidir en todo momento el diseño de nuestra investigación, pues apostar por un despliegue inalcanzable suele llevar, tarde o temprano a tener que reconsiderar lo trazado implicando, frecuentemente, un coste superior en recursos, tiempo y

226 Una encuesta a nivel nacional, si pretende contar con un trabajo de campo profesional y una muestra representativa, es mucho más costosa que un conjunto de grupos de discusión, a su vez, estas técnicas conversacionales requieren el despliegue de mayores recursos que técnicas individuales como, por ejemplo, las historias de vida o las entrevistas en profundidad. El precio de mercado de estas técnicas suelen corresponderse con el mencionado grado de dificultad derivado de la necesaria inversión en recursos económicos y humanos para su realización (Serrano 2006).

esfuerzo al que conllevaría haber partido de una planificación cabal y un objetivo plausible. Un estudio exploratorio basado en técnicas cualitativas es más asumible que el despliegue de medios que implica el más modesto de los abordajes cuantitativos.

Por otra parte, mi pregunta de investigación, así como los distintos subinterrogantes abiertos en base a ella, enfocan nuestra mirada hacia la vivencia de la música en la vida cotidiana en relación a los medios digitales de acceso así como a la propia experimentación del propio cambio por parte de los distintos grupos sociales. Como constatan la mayor parte de los referentes analizados hasta el momento, las vivencias y experiencias son objetos difícilmente cuantificables, que más bien han de ser captados a través de las técnicas conversacionales, que permiten una expresión más “libre”, o al menos, menos encorsetada de nuestro objeto de investigación²²⁷.

Sin embargo —y es algo que hay que tener siempre presente— el discurso generado a través de las técnicas cualitativas, aunque rico, es difícilmente homogeneizable en categorías, por lo que no presenta las posibilidades —tampoco las pretensiones— de generalización de un abordaje cuantitativo. La reagrupación interpretativa de términos utilizados y temáticas tratadas debe de correr de parte del analista —esa «institución de totalización», que decía Ibáñez—, que cargará con esa responsabilidad en lo que cualquier interpretación tiene también de performativo (en cierta medida, informa el objeto que pretende aprehender).

227 Decía Ortí —y en ello parecía coincidir con Ibáñez— que hay un cierto "*sesgo conservador*" en la propia construcción artefactual que supone, por ejemplo, el cuestionario. Se refería, por supuesto, a su tendencia a la simplificación artificial de la realidad en un sistema de categorías previas y, por tanto a su colaboración activa con la reproducción de las representaciones del *status quo* y, por ende, del *status quo* mismo. Es cuanto menos difícil que, a través de técnicas cuantitativas, pueda captarse la profundidad del nivel connotativo del lenguaje, por lo que, en estas técnicas parece buscarse más la reducción de la realidad —al menos en lo que se refiere a la conocida como encuesta de opinión—, que la comprensión de su complejidad (Ortí 1986:195).

9.3.1 . Selección de la técnica: la entrevista semiestructurada

«La subjetividad directa del producto informativo generado por la entrevista es su principal característica y, a la vez, su principal limitación» (Alonso citado en Conde 2008:158).

Nuestra idea es acceder al discurso sobre la experiencia, especialmente —aunque no solamente— a aquel que pueda generarse en torno a la experiencia íntima²²⁸. Hay espacios de lo social que son difícilmente accesibles sino a través del discurso, y cuyas generaciones de sentido toman forma en él. Por todo ello, consideramos que las técnicas más adecuadas a este abordaje son las técnicas conversacionales. Al ser uno de nuestros principales objetivos tratar de acceder a la vivencia cotidiana de la experiencia musical, nos decantamos por las técnicas conversacionales individuales (entrevista) antes que por las grupales (grupos de discusión, grupos triangulares, etc.), pues como apunta Conde, *“las entrevistas personales están llenas de referencias a situaciones personales que se expresan desde el plano de la subjetividad más plena, que están producidas desde el «adentro» más íntimo”* (Conde 2008:159). También Vallés destaca, en este mismo sentido, que *“frente a la técnica del grupo de discusión, la entrevista en profundidad puede preferirse por su intimidad”* (Vallés 1999:197).

Aún siendo esta “intimidad” la clave de la situación privilegiada de captación de información que supone la entrevista personal, es, no obstante, crucial realizar un esfuerzo extra de cautela en la aplicación de este artefacto tan particular. Como ya apuntaba Alonso en la cita que abre este epígrafe, esta “subjetividad directa” que caracteriza a la situación de entrevista es, a la vez, su principal virtud y su principal riesgo. Se muestra como una técnica especialmente susceptible de arrojarlos al particularismo interpretativo alimentado por la lógica del caso —riesgo aún mayor en la técnica de las historias de vida—. También es especialmente susceptible de generar lazos de empatía entre entrevistador y

228 Aunque ya lo hicimos con anterioridad (ver capítulo dedicado a la obra de DeNora), no está de más volver a incidir en la cuestión de que la experiencia íntima no ha de ser entendida como la “individualidad pura” frente a la experiencia social. La experiencia íntima y la experiencia pública son las dos caras de la experiencia social, pues el hecho de que la vivencia de una experiencia se produzca en solitario, no significa, como es obvio, que esta no esté mediada socialmente.

entrevistado cuyo desarrollo debe ser convenientemente objetivado por el entrevistador.

Existen, sin embargo, ciertas ventajas específicas relativas a la técnica de la entrevista, como la posibilidad de la clarificación por parte del entrevistador, ya sea en la formulación de las preguntas o en las respuestas obtenidas o su especial adecuación a las investigaciones de carácter exploratorio. Como expone Vallés:

“Esta técnica sirve, especialmente, para las primeras inmersiones o trabajos de reconocimiento [...] cumple un papel estratégico de revisión de errores que pueden resultar costosos: en tiempo, medios y calidad de la información obtenida. Destaca, por tanto, como técnica flexible, diligente y económica” (Vallés 1999:196).

Incluso para los cualitativistas de Madrid, fervientes defensores de las técnicas conversacionales de tipo grupal, encontraban motivos para la utilización de la técnica de la entrevista. Para Ortí, por ejemplo, la “*situación de intensa interacción personal, característica de la entrevista individual*” poseía características idóneas para ciertas situaciones investigativas y suponían un importante complemento para la investigación sociológica, como es el caso de las posibilidades de verificación de significados y polisemias en ambas direcciones (entrevistador-entrevistado y viceversa) o para acceder a la esfera de la identidad personal desde ópticas más psicosociales (“*ideal del yo*”, “*otro generalizado*”, “*superego social*”, etc.) (Ortí 1986:215).

Por todas estas razones que he mencionado, he decidido recurrir a la entrevista como técnica de investigación que fundamentará la presente investigación. A continuación hablaremos un poco más de los principios metodológicos que envuelven esta técnica en particular.

Para hacer referencia a las técnicas conversacionales individuales de generación de discurso a las que se suele conocer generalmente como «entrevistas» se han usado una pluralidad de denominaciones, según la dimensión de la técnica que se quisiera resaltar. De este modo, se han referido a ella, por ejemplo, como «entrevista abierta semidirectiva» (Ortí 1986), «entrevistas abiertas o personales» (Conde 2008), o «entrevista cualitativa individual semiestructurada» (Gordo and Megías 2006). Aun así, lo esencial de la técnica es que se trata de una **entrevista** —por tanto una técnica conversacional—; que es

individual —en oposición a las reuniones grupales o a posibles entrevistas colectivas—; que es **cualitativa** —en oposición a la situación de “entrevista cuantitativa” que supone la encuesta (con respuestas cerradas) se orienta hacia la generación de discurso—; y que no es absolutamente abierta sino que posee una cierta **estructuración previa**, esto es, un guión, aunque este sea flexible. Para entendernos podemos referirnos a esta técnica con el que quizás sea su apelativo más extendido, el de «entrevista semiestructurada». Lo más común en desarrollo de la técnica de la entrevista semiestructurada es que sea:

“guiada por un conjunto de preguntas y cuestiones básicas a explorar, pero ni la redacción exacta, ni el orden de las preguntas está predeterminado. (...) Este proceso abierto e informal de entrevista es similar y sin embargo diferente de una conversación informal. El investigador y el entrevistado dialogan de una forma que es una mezcla de conversación y preguntas insertadas" (Erlandson et al. citado en Vallés 1999:179).

La referencia a la conversación y el diálogo es un denominador común en prácticamente toda la literatura que trata la técnica de la entrevista, así como la idea de que aunque la propia técnica se constituya teniendo como referente a las conversaciones informales o casuales, existen, respecto a estas, diferencias fundamentales. Podrían resumirse estas diferencias del siguiente modo:

a) En la entrevista, la participación del entrevistado y del entrevistador cuenta con “expectativas explícitas”: “el uno de hablar y el otro de escuchar”.

b) El entrevistador anima constantemente al entrevistado a hablar, sin contradecirle (“las resistencias encontradas corrientemente en la conversación espontánea se suprimen”).

c) A ojos del entrevistado, el encargado de organizar y mantener la conversación es el entrevistador (“esto crea a menudo una ilusión de fácil comunicación que hace parecer breves las sesiones prolongadas”) (Vallés 1999:180).

Estas diferencias entre la conversación informal y la entrevista cualitativa son también interesantes notas metodológicas a tener en cuenta en su desarrollo. La entrevista, igual que otras técnicas cualitativas, es a la vez una «técnica» y una «práctica».

Por un lado, no hay que olvidar que, aún inspirada en las conversaciones cotidianas, la entrevista semiestructurada es una construcción artefactual. Tiene un objetivo concreto que es la obtención de

información/generación de discurso y, de cara a ese fin, ha de utilizar mecanismos particulares que no siempre son percibidos conscientemente por el entrevistado, pero que no por ello han de ser dejados de lado por parte del entrevistador. Su despliegue en el campo sigue ciertas pautas o principios, ya que, en tanto que “técnica”, está sostenida por una serie de planteamientos metodológicos como algunos de los ya mencionados.

Por otro lado —y en el mismo sentido que Callejo argumentaba en cuanto al grupo de discusión (Callejo 2001)—, la entrevista no sólo es una “técnica”, sino también una “práctica”, esto es, que a parte de la teoría requiere de un saber hacer y de una capacidad de improvisación que va más allá de la teoría. La cantidad de variaciones a nivel de contexto o interrelación con el entrevistado durante el desarrollo de la entrevista, así como las dificultades o imprevistos pueden ser innumerables. Como expone Vallés al hablar de las condiciones y pautas de su desarrollo:

"[Las entrevistas de investigación] no son una experiencia de laboratorio, en el sentido de proporcionar al entrevistador y al entrevistado unas condiciones "asépticas" para la transmisión de información; condiciones de aislamiento respecto a las *normas* que rigen en sus contextos socioculturales respectivos. Los procesos de comunicación, *naturales* en la vida cotidiana, se provocan (y precipitan) en las entrevistas con el propósito de obtener información relevante, de acuerdo con los objetivos del estudio, el tiempo y los recursos disponibles para su realización" (Vallés 1999:190).

Esto es especialmente importante en nuestro caso, el de la entrevista semiestructurada, en la que la conversación debe fluir con naturalidad, pero debe tratarse de tocar todos los temas del guión. El entrevistador debe de tener la suficiente soltura en el desarrollo de la práctica como para poder sostener una relativa directividad que mantenga el discurso del entrevistado dentro de los márgenes de aquello que nos interesa investigar y, a la vez, que éste se sienta cómodo y, por tanto, el discurso fluya sin dificultades. El “arte” de entrevistar, consiste —como ya esbozábamos al hablar de la relación entre la teoría y la experimentación— en la articulación de la técnica a nivel práctico haciendo que su desarrollo parezca “natural” cuando, en realidad, se trata de una situación de plena artificialidad investigativa. Como apuntaba Bourdieu, Chamboredon y Passeron en el Oficio del Sociólogo:

"A la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, sólo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, subordinando el uso de técnicas y conceptos a un examen sobre las condiciones y los límites de su validez, proscriba la comodidad de una aplicación automática de procedimientos probados y señale que toda operación, no importa cuán rutinaria y repetida sea, debe representarse a sí misma y en función del caso particular" (Bourdieu et al. 1976:16).

La noción de “vigilancia epistemológica” planteada por estos sociólogos deberá presidir en todo momento nuestra aplicación específica de la técnica de la entrevista semiestructurada atendiendo al contexto y las particularidades de cada caso específico.

9.3.2 . Marco analítico de referencia: análisis del discurso

«Hechos y discursos pertenecen, no obstante, a esferas radicalmente diferentes de la realidad social [...] A la supuesta esfera de la *facticidad*, al mundo de los *hechos*, suele contraponerse así en la investigación sociológica el reino de los *discursos*, la supuesta esfera de la cultura simbólica» (Ortí 1986:190).

Hasta el momento, hemos situado nuestro objeto de análisis, hemos formulado interrogaciones pertinentes al mismo y realizado nuestra apuesta por el paradigma cualitativo o estructural. Finalmente, hemos optado por las técnicas conversacionales y, entre ellas, por la entrevista semiestructurada como la práctica más adecuada a la naturaleza y posibilidades de esta investigación. Se hace, por ende, absolutamente explícito que la clase de información que manejaremos, nuestra “materia prima”, no pertenecerá a la *esfera de la facticidad* (reino de los hechos sociales categorizables y computables) sino al plano discursivo. Dicho esto, es necesario que hagamos una breve incursión en el entramado teórico-metodológico que nos permitirá realizar el análisis del material discursivo que se generarán en las entrevistas, el formado por las llamadas técnicas de análisis del discurso.

Situar este marco analítico será el cometido del presente epígrafe. Mi propósito no consistirá, sin embargo, en realizar un recorrido histórico por la pluralidad de perspectivas del análisis del discurso sino, sencillamente, en glosar los principales aportes que algunas de ellas ha supuesto cara a informar mi propio enfoque analítico. Siguiendo los horizontes que anteriormente me he trazado, considero necesario dejar claro, en primer lugar, mi convicción de que la apuesta del analista —siempre política y situada— no debe tratar de ocultarse, sino que debe exponerse abiertamente, hacerse explícita, pues es una parte fundamental del análisis y contribuye al necesario proceso de «objetivación de la objetivación» (Bourdieu 2008d). Más aún si, como Norman Fairclough, aceptamos que “*no existe eso que llaman análisis 'objetivo' de un texto, si por ello entendemos un análisis que simplemente describa lo que está 'allí' en el texto sin ser parcializado [biased] por la 'subjetividad' del analista*” (Fairclough 2003:14).

Siguiendo este principio, he de reconocer que mi apuesta personal en cuanto a la práctica del análisis del discurso bebe de múltiples fuentes. Por una parte, de la tradición de la escuela de cualitativismo crítico de Madrid; por otra parte, de la perspectiva foucaultiana del discurso; en buena medida, de la Teoría de la Práctica de Pierre Bourdieu aplicada al análisis del discurso; y, por último, de los enfoques agrupados en el Critical Discourse Analysis (a partir de ahora CDA), especialmente en su vertiente anglosajona. Esta composición constituye —como puede deducirse de los citados referentes— un enfoque a la vez plural y fundamentalmente crítico.

La cuestión que antes saltaría a la vista de cualquier lego que se introdujera por vez primera en la lógica discursiva sería, sin duda, la inmensa pluralidad de significaciones que existen en torno a la propia noción de discurso. No deja de resultar paradójico que un concepto de los más prolíficos del paradigma cualitativo siga siendo, a la vez, uno de los más ambiguos. Los motivos son de diversa índole, y van desde la pluralidad de escuelas y enfoques que han practicado el “análisis del discurso”²²⁹ hasta un cierto

²²⁹ Muchas son las distintas corrientes de pensamiento que han informado a las distintas escuelas de análisis del discurso, aunque básicamente, las tradiciones que lo han marcado de forma más crucial han sido el psicoanálisis, la lingüística, la teoría crítica y la semiología. La principal distinción que tradicionalmente ha marcado dos grandes enfoques del análisis del discurso es la que concierne, precisamente, al papel desempeñado por la lingüística. El primer gran enfoque sería el conocido como «análisis del discurso textualmente orientado», caracterizado por la preeminencia del análisis lingüístico. El otro gran enfoque se diferenciaría del primero por prestar menor importancia al plano formal, siendo su perspectiva más influenciada por la visión foucaultiana del discurso (Fairclough 2003:5–6). Más allá de esta división a grandes rasgos, existen, en la actualidad, enormes pugnas escolásticas en torno a las divisiones entre los distintos enfoques del análisis del discurso, sin embargo, no es mi intención detenerme aquí desglosando génesis y desarrollos de las múltiples

celo de muchos de sus desarrolladores por no ser excesivamente directivos en cuanto al *modus operandi* de esta práctica, cuya falta de una sistematización unificada se ha destacado frecuentemente como una de las bases de su potencialidad frente a la formalización extrema que sigue caracterizando a los enfoques positivistas (generalmente más centrados en el estudio de la “esfera de la facticidad” y el cultivo de las técnicas cuantitativas). Lejos de establecer recetas o normas de uso del análisis del discurso, muchos son los analistas que —incluso tratando de hacer de ello una apuesta política²³⁰— han mostrado su preferencia por mantener su naturaleza de herramienta plástica y maleable, precisamente adecuada a una realidad social fluida como es la de la “cultura simbólica”.

Sin embargo —y a pesar del miedo que siempre embarga a aquel que empieza a hablar del discurso²³¹— es necesario empezar, y siempre hay que empezar por algún sitio. Partiendo del plano más general, podríamos coincidir con Ortí asumiendo que la lógica discursiva parte del supuesto de que es posible la “captación de significaciones latentes en el lenguaje”. Por tanto, puede decirse que “*el análisis del discurso intenta convertirse en una hermenéutica del lenguaje*”, teniendo en cuenta su apuesta por “*enfocar específicamente al lenguaje como expresión*” (Ortí 1986:201). Aún tratándose de una formulación de mínimos, ésta propuesta —reconocible dentro de las líneas generales de la escuela de cualitativismo crítico de Madrid— incluye tres principios básicos que subyacen a la propia concepción de discurso: lo *latente* (se supera el mero aspecto denotativo del lenguaje tratando de acceder a estructuras de significación más profundas), la aproximación *hermenéutica* (basada en los principios de la sociología interpretativa) y la *expresión* (el lenguaje entendido como *acción*²³²).

corrientes ni las disputas por los matices de dichos enfoques, pues otros han realizado ya esta tarea con profusión desde un punto de vista didáctico (Fairclough 2003; Gordo 2008).

230 Ya hemos hablado del “sesgo conservador” que los cualitativistas de la escuela de Madrid achacaban al tipo de técnica que suponía la encuesta respecto a formas más “abiertas” como son las técnicas conversacionales. A propósito de esta cuestión Ibáñez, con su habitual tono provocador, llegó a denunciar a las técnicas cuantitativas como mecanismos de reproducción ideológica: “*El uso de encuestas contribuye a que los elementos (individuos) crean que la sociedad es como dicen que es*” (Ibáñez 1991:18–19) frente al verdadero “poder transformador” del enfoque estructural. Pueden observarse críticas en la misma dirección también desde la perspectiva bourdiana (Bourdieu 2008f) aunque es necesario matizar que Bourdieu no criticaba el enfoque cuantitativo en sí, al que frecuentemente acudía en sus investigaciones (Bourdieu 2006) ni sus potencialidades, sino la utilización sistemáticamente capciosa de estos artefactos por parte de la clase dominante para la reproducción de un determinado orden social.

231 Un miedo que se reflejaba claramente en el comienzo de la ya célebre lección inaugural que impartió Michel Foucault en el College de France en 1970 al hacerse cargo de la cátedra de “Historia de los sistemas de pensamiento” y que finalmente vino a plasmarse en la publicación de *El orden del discurso* (Foucault 2008).

232 Recuérdese la idea de «enunciados performativos» [performative utterances] formulada por Austin (1962) y anteriormente comentada en la presente tesis.

¿Qué son entonces los discursos? Para Ortí, esta categoría está compuesta por todo “*aquello que los sujetos dicen o manifiestan espontáneamente: desde una simple «palabra en posición de frase» hasta una larguísima exposición oral o escrita dirigida a otro*” y son “*expresión manifestativa de los deseos, creencias, valores y fines del sujeto hablante*” —a través de ellos el sujeto dice *de sí*—. En cuanto a su análisis, debe entenderse que los discursos “*escapan, en su nivel máximo de profundidad y articulación, al enfoque epistemológico 'cosificador'*” —cuestionamiento de la máxima durkheimiana—, por lo que “*exigen ser*” añade Ortí, “*comprendidos e interpretados*” (1986:198).

Pero esta idea de interpretación y comprensión hermenéutica del discurso debe huir de cualquier forma de «pansemilogismo». El análisis sociológico del discurso debe buscar la interpretación «pragmática», esto es, “*relacionar 'lo que el sujeto dice' con su articulación en el campo de la prácticas sociales efectivas, desde el punto de vista de unos determinados objetivos de la investigación*” refiriéndolo, en última instancia, “*a los procesos y conflictos sociales reales de la situación histórica que lo engendra y configura*” (Ortí 1986:202). En palabras de Narciso Pizarro:

“La especificidad del habla no depende, como dice Paul Ricoeur, de que los sujetos combinen unos signos, sino de que los combinen de forma específica en un discurso significante [...] La producción y reproducción de una frase por un individuo es siempre un hecho social concreto que tiene lugar en el seno de relaciones sociales determinadas donde este producto cumple una función precisa: producir un efecto dado, que se inscribe en el contexto del conjunto de las prácticas sociales” (Pizarro citado en Ortí 1986:202) .

La consideración del contexto, esto es, entender que el lenguaje es lenguaje en situación, es la verdadera clave del análisis sociológico del discurso, y es en esto —más que en cualquier otra cosa— que éste se diferencia de los análisis realizados desde la lingüística.

Para seguir indagando acerca de la naturaleza del discurso y la forma de analizarlo, recurriremos a la ya mencionada tradición foucaultiana, pues, si existe un pensador que haya marcado de forma decisiva la noción de discurso —ya sea para sus devotos como para sus detractores— ese es, sin duda, Michel Foucault. De su aportación al análisis del discurso, cabe destacar varias nociones fundamentales.

- **Episteme:** planteada de la primera etapa de su pensamiento o «etapa arqueológica», la idea de

episteme (Foucault 1968) implica, tal y como resume Gordo, que “*vivimos en el interior de mundos codificados que nos permiten pensar con las mismas categorías que nos regulan [...] y que, además, estas son de naturaleza social*” (Gordo 2008:217). Y en tanto que sociales, estos marcos de pensamiento que habilitan y constriñen el discurso —«coaccionan» y «estructuran» (Foucault 2008:25)—, y son históricos y cambiantes. El estudio de la sucesión de estas *epistemes*, que se depositarían en la historia como “estratos” —sucediéndose pero con relieves y de forma no homogénea— es el cometido principal de aquello que el mismo Foucault denominaba “arqueología del saber”.

- **Discontinuidades:** Una noción clave de la nueva «historia crítica del pensamiento» que supone el proyecto foucaultiano es la de “discontinuidad”. Uno de los grandes cuestionamientos críticos de Foucault —asociado a este concepto— es el que atañe a la supuesta linealidad de la historia de las ideas, así como al estudio de su desarrollo en términos de una perfección creciente (idea de progreso). La idea de discontinuidad viene a suponer una interrupción de toda linealidad impuesta por “*la historia tradicional de las ideas, donde de común acuerdo, se buscaba el punto de la creación, la unidad de la obra, de una época o de un tema, la marca de originalidad individual y el tesoro indefinido de las significaciones dispersas*” (Foucault 2008:54). La idea de discontinuidad rompe con esa creencia casi teológica en la unidad, en que la verdad y el sentido son immanentes y son en realidad una sola cosa que se oculta tras el discurso y que hay que desvelar²³³.
- **Poder y mecanismos de control:** Foucault entendía el discurso como “*una violencia que se ejerce sobre las cosas*” (Foucault 2008:53), con lo que estaba esencialmente vinculado a la noción de poder, especialmente en su visión “negativa”. Pero su proyecto de desenmascaramiento de la lógica discursiva, de ese “orden del discurso”, que es en realidad un orden de poder, no podía ejercerse en un plano abstracto. Es por eso que trató de estudiar los mecanismos de control discursivo entre los que distinguía a aquellos directamente **coactivos** —los que “*se ejercen en cierta manera desde el exterior; funcionan como sistemas de exclusión; conciernen sin duda a la parte del discurso que*

233 La alquimia o la cábala judía fueron algunos de los más claros ejemplos de lo que pudo suponer, en la historia del pensamiento, llevar al extremo esta idea de lo que Foucault llamaba —no sin cierta ironía— la “*generosidad continua de sentido*” (Foucault 2008:68).

pone en juego el poder y el deseo” (ej: las prohibiciones, los tabúes, etc.)— y los **estructuradores** —“*procedimientos que juegan un tanto en calidad de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar*” (ej: cualquier variante de la taxonomía, como por ejemplo la nosología)— (Foucault 2008:25).

- **Procedimientos de limitación del discurso:** La labor crítica de Foucault pasa por el desmantelamiento de los trascendentes del pensamiento y de las instituciones, que —en cada momento histórico correspondiente— han cimentado su poder en la “naturalización” de las estructuras de conocimiento. Por ello, Foucault se convierte en el azote del pensamiento establecido poniendo siempre en cuestión los límites del conocimiento que, simultáneamente, constituyen su frontera y lo informan (como la botella que contiene el fluido y a la vez le da una forma). Es precisamente por ello que se sintió fascinado por las heterotopías borgianas cuya principal característica —a diferencia de las utopías tradicionales— era el cuestionamiento de nuestra propia *episteme* a través de lo distinto, de lo impensable. Algunas de sus críticas fundamentales se dirigieron hacia instituciones discursivas como el autor, el comentario, la disciplina, la sexualidad, la voluntad de verdad, la medicina o la propia ciencia. La airada reacción de gran parte de la intelectualidad hacia su cuestionamiento de los trascendentes del pensamiento occidental la interpretaba Foucault como el efecto lógico de una suerte de herida narcisista, del mismo modo en que Bourdieu —como ya expusimos— consideraba las reacciones de los intelectuales ante sus intentos de objetivar la “objetivación” y a los propios “objetivadores” como la respuesta defensiva de un espacio social privilegiado que se beneficiaba de ser “cuestionante” sin ser nunca cuestionado.

¿Cuál es pues, a nivel práctico, el *modus operandi* que propondrá Foucault de cara al análisis del discurso? Como él mismo expuso en *El Orden del Discurso*, se fundamentará en cuatro principios de acción basados en una actitud crítica:

- i. **Principio de trastocamiento:** Consistente en atacar los puntos fuertes de la tradición —por

ejemplo instituciones como el autor, la disciplina o la voluntad de verdad— reconociendo su «juego negativo», sus procedimientos de limitación del discurso.

- ii. **Principio de discontinuidad:** Al igual que cuando hablábamos de los cambios en la episteme, *“los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se juxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen”* (Foucault 2008:53). El discurso no es *uno* y su evolución tampoco es lineal.
- iii. **Principio de especificidad:** Se trata de *“no resolver el discurso como en un juego de significaciones previas, no imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que lo disponga a nuestro favor”* (Foucault 2008:53). Es necesario —como decíamos antes— *“concebir el discurso como una violencia”*, esto es, entender que es poder específico que se pone en juego en condiciones específicas. No es un juego de posibilidades infinitas, sino un juego marcado por ciertas condiciones de posibilidad concretas y situadas.
- iv. **Principio de exterioridad:** Consistente en evitar *“ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto”*, sino proceder *“a partir del discurso mismo, de su aparición y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad”* (Foucault 2008:53). El discurso no es mero reflejo de una realidad que oculta tras de sí, es en sí —y a la vez— síntoma y objeto de deseo, es acción situada y poder. *“El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse”* (Foucault 2008:15). En discurso posee, para Foucault, una doble naturaleza: es a la vez juego de poder —lucha, conflicto— y es el objetivo mismo o *telos* de ese conflicto.

Otro de los enfoques mencionados que ha informado mi propia visión del análisis del discurso es el propuesto por Pierre Bourdieu —fundamentalmente reflejado en *¿Qué significa hablar?* (Bourdieu 2001a), aunque también desarrollado en profusión en otros textos (Bourdieu 1988, 2008b)—, a través del que el sociólogo francés se proponía sentar las bases de una «pragmática sociológica» que pudiera dar cuenta

de la lengua en tanto que fenómeno social. Su proyecto surge como contraposición sociológica a la lingüística estructural y al “*efecto ideológico*” de su éxito, que ha terminado dando una “*aparición de cientificidad a la naturalización de esos productos de la historia que son los objetos simbólicos [...] separando el instrumento lingüístico de sus condiciones sociales de producción*” (Bourdieu 2001a:7). De ese modo, se propone recuperar la dimensión social de lengua, esto es, reivindicarla como objeto pertinente de la investigación sociológica.

Para Bourdieu la lógica discursiva está regida, al igual que cualquier otra realidad de orden simbólico, por la dualidad del desconocimiento-reconocimiento, esto es, por la ya mencionada tendencia de lo simbólico a negarse a sí mismo y encontrar en ello la clave de su efectividad social (véase el análisis de la noción de «capital simbólico» desarrollado en la presente tesis). El particular análisis del discurso de Bourdieu consiste en volver a aplicar la lógica que ya utilizó al conceptualizar la desigual distribución de recursos sociales (capitales) y su reproducción, a través de la noción de capital simbólico²³⁴. Pero el paralelismo económico será, en este caso, llevado aún más allá, algo que se hace visible en la utilización de metáforas como la de «mercado lingüístico» o la idea de entender la valorización del «capital lingüístico» como un «sistema de formación de precios». En cualquier caso la interacción entendida en clave de conflicto (competencia) será una de las claves de su análisis sociológico del discurso.

Pero aclaremos primero algunos de los términos más importantes del análisis del discurso bourdiano ¿Qué entiende Bourdieu por discurso? Sencillamente la expresión lingüística situada en un contexto sociolingüístico específico al que llama “mercado lingüístico”, en resumen, el discurso es lenguaje en situación social (situación de mercado y, por tanto, de desigual competencia). ¿A qué se refiere al hablar del mercado lingüístico? En el nivel de mayor abstracción, a cualquier situación en la que “*alguien produce un discurso dirigido a receptores capaces de evaluarlo, apreciarlo y recompensarlo*” (Bourdieu 2008b:122). ¿Y el

234 Para Luís Enrique Alonso el análisis bourdiano del discurso se fundamenta, precisamente, en el estudio de las prácticas simbólicas desde una óptica económica ampliada —economía de las prácticas— para entender las relaciones de desigualdad socio-económica (clase social) siempre entendidas dentro de un espacio relacional: “*El análisis del discurso se convierte por ello en un análisis estructural de las relaciones de clase, lo que implica tener en cuenta no sólo determinaciones económicas, sino también prácticas culturales y cadenas simbólicas que constantemente reproducen las formas de subjetivación del sistema de posiciones sociales y las formas de exteriorización de la subjetividad como jugadas de posicionamiento y reposicionamiento en la red de relaciones sociales*” (Alonso 2002:117).

habitus lingüístico? La idea del *habitus* lingüístico viene a contestar a la noción de «competencia»²³⁵ propia de la Gramática Generativa chomskyana reformulándola en términos sociales, esto es, planteándola como una estructura de enunciación producto de condiciones sociales (ver el anterior desarrollo de la noción de *habitus* en la presente tesis).

La ecuación es sencilla: “*habitus lingüístico+mercado lingüístico=discurso*” (Bourdieu 2008b:120). Lo que Bourdieu pretende construir en su abordaje del discurso es un “*modelo simple de producción y de circulación lingüístico*”, que, a través de la figura del «mercado lingüístico» remite a “*un sistema de sanciones y censuras específicas*” (Bourdieu 2001a:12), o lo que es lo mismo, una “*competencia en situación*” (Bourdieu 2008b:129).

Al hacer un cierto hincapié en el lado “negativo” del discurso, la visión de Bourdieu, termina coincidiendo en varios aspectos con la ya comentada tradición foucaultiana —al menos en su dimensión de desvelamiento de una cierta lógica oculta del poder que se esconde tras el discurso—, como es el caso de la consideración de la «censura» como algo que va más allá de las meras instituciones de coacción directa e incluyendo el efecto —relativamente más sutil— de la violencia simbólica:

“la metáfora de la censura no debe inducir a engaño: es la propia estructura de campo en cuestión la que rige la expresión rigiendo a la vez el acceso a la expresión y a la forma de expresión, y no ninguna instancia jurídica especialmente preparada para designar y reprimir la transgresión de una especie de código lingüístico” (Bourdieu 2001a:109–110).

La incorporación de la censura en forma de *habitus* lingüístico no necesariamente consciente es fundamental, pero eso no debe llevarnos a error. La censura o la valorización desigual de los distintos capitales lingüísticos no es arbitraria. El mercado se ha constituido con una lógica específica que favorece a ciertos *habitus* y capitales y, en definitiva, a los agentes que los poseen. La clave se halla en el proceso de unificación lingüística. Para Bourdieu el proceso de “*unificación del mercado*” es inseparable de la creación de un sistema de “*relaciones de dominación lingüística*” (Bourdieu 2008b:127). Y el mayor garante

235 Es importante aclarar que la noción de «competencia lingüística» de Chomsky hace referencia a una *capacidad* —la de todo ser humano de generar un número potencialmente infinito de enunciados—, mientras que cuando hablamos de la competencia en Bourdieu nos referiremos a su acepción más económica, esto es, competencia por unos “recursos limitados” en una “situación de mercado”.

de la institución y reproducción de este orden lingüístico unificado es el Estado. Su papel histórico más importante al respecto ha consistido en el desarrollo de políticas de estandarización de la lengua así como de institucionalización de ciertos criterios de consagración del capital lingüístico a través de instancias como la prensa, la burocracia y, sobre todo, la institución escolar. La oficialización de una “lengua legítima” es inseparable del proceso a través del cual el Estado —o las clases dominantes a través de este— convierte la lengua en un producto “normalizado” útil a la dominación simbólica y fundamental en la lógica de distinción.

La clave del análisis del discurso bourdiano radica en la consideración de la desigual distribución del capital lingüístico como una de las formas más importantes del ejercicio de la violencia simbólica y de la reproducción social. “*Las relaciones de poder*” nos dice Bourdieu, “*tienden a reproducirse en las relaciones de poder simbólico*” (Bourdieu 1988:138), entre las que el uso de lenguaje no sólo es una de sus manifestaciones más visibles sino una de las que poseen un mayor poder de reproducción o cambio. La importancia del discurso, radica en la idea de que “*el poder simbólico es un poder de hacer cosas con las palabras*” (Bourdieu 1988:141). El poder simbólico, a través del discurso en sus distintas formas, puede llegar a establecerse como “*poder de constitución*” de lo social, condición *sine qua non* para cualquier transformación del mundo objetivo. Como decía el propio Bourdieu, “*para cambiar el mundo, es necesario cambiar las maneras de hacer el mundo, es decir las visiones del mundo y las operaciones prácticas por las cuales los grupos son producidos y reproducidos*” (Bourdieu 1988:140).

Sin embargo, otra clave importante del discurso consistiría en la introducción de un importante matiz a esta idea del “poder de constitución” del discurso, y es que el poder simbólico está sometido a una cierta dualidad frente a la que debe mantenerse en equilibrio:

“El poder simbólico, cuya forma por excelencia es el poder hacer de los grupos (grupos ya establecidos, que hay que consagrar, y grupos a establecer, como el proletariado marxista), está fundado en dos condiciones. En primer término, como toda forma de discurso performativo, el poder simbólico debe estar fundado sobre la posesión de un capital simbólico [...] En segundo término, la eficacia simbólica depende del grado en que la visión propuesta esté fundada en la realidad” (Bourdieu 1988:140).

El discurso no lo puede todo. En referencia a la noción de performatividad derivada de la obra de Austin, matiza Bourdieu que "*esta pretensión de actuar sobre el mundo social a través de las palabras, es decir, mágicamente, resulta más o menos insensato o razonable según esté más o menos fundada en la objetividad de ese mundo social*" (Bourdieu 2001a:48). Para Bourdieu queda claro que la relación entre las posibilidades performativas del discurso —su poder de cambio o de reproducción social— y la realidad (relacionalmente) objetiva existe forzosamente una concomitancia. El discurso es social y tiene un efecto sobre lo social, pero eso no significa que la cultura simbólica —mediante en lo que en ella hay de acción (performatividad)— pueda sortear todas las constricciones del mundo “objetivo” (esa visión sería, según la óptica bourdiana, más bien propia de la filosofía sartreana); tampoco la estructura puede imponer llanamente el discurso a los agentes sin mediación alguna (esta visión sería considerada como un estructuralismo radical y rechazada por Bourdieu). Su propuesta es, más bien, la de un espacio social o campo —en este caso el campo es un mercado lingüístico— fruto de una relación de fuerzas donde intervienen simultáneamente las estructuras de mediación del campo, la distribución de los recursos (capital lingüístico) y las condiciones de producción del propio discurso. Al fin y al cabo —y aun reconociendo la influencia de Austin y sus "enunciados performativos"—, Bourdieu tiene claro que el lenguaje no tiene poder en sí, sino que su “magia” proviene —como en la tradición durkheiminiana— del "*reconocimiento, institucionalizado o no, que [el enunciante] obtiene de un grupo*" (Bourdieu 2001a:46). El sentido se genera en un espacio relacional donde incluso las mismas palabras no tienen el mismo peso según quién las enuncie y desde dónde las enuncie. El discurso, entendido por Bourdieu, es a la vez poderoso —como la religión era poderosa para Durkheim en tanto que “ficción bien fundada”— pero también relativo al espacio social donde se despliega y a la posición desde la que se emite. Volviendo a la idea de censura anteriormente mencionada al referirnos al *habitus* lingüístico (mecanismo de autocensura) también la exclusión de la estructura es una forma clara de censura en el mercado lingüístico:

“Entre las censuras más eficaces y disimuladas pueden incluirse todas aquellas que consisten en excluir a determinados agentes de la comunicación excluyéndoles de los grupos que hablan o de los lugares donde se habla

con autoridad” (Bourdieu 2001a:110).

Como corresponde a la Teoría de la Práctica de Bourdieu, su visión del análisis del discurso es compleja, histórica y relacional, y requiere de un análisis que tenga en cuenta, simultáneamente el nivel estructural (mercado lingüístico) y el plano de la acción (enunciación), atendiendo de este modo a la articulación entre agencia y estructura que supone cualquier acto discursivo.

La última de las corrientes mencionadas que ha informado mi visión del análisis del discurso ha sido la relativa al análisis crítico del discurso (CDA). Una de las principales aportaciones de esta corriente de análisis crítico, es la centralidad de la noción de **contexto** como clave de la interpretación (Van Dijk 1977), así como su carácter eminentemente «**multi/inter/transdisciplinar**» (Weiss and Wodak 2003).

A continuación, a través de la obra de Norman Fairclough (2003), uno de los más célebres representantes del CDA, trataremos de resumir algunas de las pautas más importantes que suelen ser comunes en las estrategias de análisis de dicha corriente y que pueden resultar útiles de cara a aportar herramientas a nuestro propio análisis:

- i. **Asunciones del discurso:** Parece obvio que la generación de sentido depende no sólo de lo que es explícito —nivel denotativo— sino también de lo implícito —nivel connotativo—. Ya hablamos de ello a través del célebre artículo de Stuart Hall (2005). La perspectiva del CDA, no sólo tiene en cuenta esos dos niveles de significación, sino que lleva la lógica de lo implícito un poco más allá. Fairclough asume que “*lo que es 'dicho' en un texto descansa sobre las asunciones 'no dichas'*”, esto es, aquello que no se dice porque se da por supuesto, por lo que “*parte del análisis de los textos tratará de identificar lo que se ha asumido*” (Fairclough 2003:11). Los discursos están trufados de estas “ausencias presentes”, de estas asunciones del discurso que son dadas por supuestas por el sujeto enunciante y que ningún análisis debe de ignorar²³⁶.

236 Expone Fairclough en una idea que bien podría recordarnos algunos rasgos del análisis del discurso propuesto por Bourdieu: “*Todas las formas de camaradería, comunidad y solidaridad descansan sobre significados/sentidos [meanings] que son compartidos y pueden ser dados por sentado, y ninguna forma de comunicación social o interacción es concebible sin cierta parte de ese 'suelo común'. Por otro lado, la capacidad de ejercer el poder social, la dominación y la hegemonía incluye la capacidad de dar forma, en cierto grado, a la naturaleza y contenido de ese 'suelo común', que convierten a lo implícito y las asunciones en una cuestión importante por lo que respecta a la ideología*” (Fairclough 2003:55). Esta última referencia al discurso como canal de expresión de la ideología conecta, a su vez, con las propuestas fundamentales de la escuela de cualitativismo crítico de Madrid.

- ii. **Interpretar es juzgar y es evaluar.** Ya que anteriormente hemos asumido que no existe el análisis “objetivo” de un texto, dado que la propia interpretación es parte del proceso de generación de sentido —el sentido no es un absoluto que preexista al análisis—, es necesario aceptar que toda interpretación supone una apuesta, un juicio necesario, una evaluación. Lejos de rechazar el sesgo como elemento anticientífico, la apuesta estructural del CDA asume dos cosas. La primera que no puede eliminarse dicho sesgo en una interpretación, ya que la perspectiva y el bagaje del intérprete siempre informarán tanto los objetivos como el análisis resultante en mayor o menor medida. La segunda es que, ya que no se puede evitar que la acción hermenéutica pase por el prisma particular de la interpretación, este proceso debe de hacerse visible. Se trata de una apuesta ética a la par que práctica. Ética en tanto que asume que todo acto de conocimiento implica la mediación de la parcialidad de una perspectiva, sólo que no todas las disciplinas se predisponen del mismo modo a exponer los entresijos del proceso de objetivación (las ciencias naturales serían, a menudo, un ejemplo de esa falta de honradez epistemológica al renunciar al análisis crítico de sus propios procesos y motivaciones). También es una apuesta práctica puesto que la estructura de mediación de la propia interpretación es un elemento clave para la posterior comprensión de la misma por parte del lector (como lo era para Bourdieu el proceso epistemológico de “objetivar la objetivación”). La apuesta de Fairclough es clara, exponer intenciones e influencias de forma transparente no debilita la interpretación sino que la fortalece haciéndola más comprensible y crítica.
- iii. **Lenguaje y ocultación de la agencia:** La forma de enunciación no es neutra y esa es otra clave del análisis del discurso. Algunos ejemplos utilizados por Fairclough para poner esta lógica de manifiesto son la nominalización, las formas pasivas o los verbos intransitivos que suelen tener, como efecto de discurso, la difuminación de la agencia individual o colectiva (y la correspondiente responsabilidad implicada en dicha agencia). Las formas de enunciación implican a menudo una visión particular del mundo que a suele estar vinculada a visiones ideológicas específicas. Un ejemplo actual sería la forma en la que gran parte de la clase política

y la prensa tienen de referirse a la actual crisis económica. En general, las enunciaciones impersonales difuminan toda responsabilidad de la crisis, tendiendo a asemejarla, a nivel de imaginario, con una suerte de fenómeno meteorológico o incluso con la *Ananké* griega (fatalidad, tan impersonal como cierta e ineludible). Puede, obviamente, haber resistencias a estos discursos, pero la existencia de dichas resistencias no hace sino mostrarnos la importancia que tiene en nuestra sociedad la lucha por las palabras (por lo simbólico), esto es, el conflicto del discurso. Otros ejemplos de eufemismos económicos del discurso político habitual resultan aún más evidentes, como es el caso de la “desaceleración económica” (crisis), la “moderación salarial” (bajada de salarios) o el “crecimiento negativo” (decrecimiento).

- iv. **Texto, contexto, intertextualidad y sentido:** El análisis del discurso no es una herramienta previamente estructurada y determinada sino fundamentalmente relacional. Para proceder según el CDA, el texto no puede interpretarse por sí sólo, sin más (interpretación interna), sino que también debe ponerse en relación con su contexto y con otros textos. Es de este modo como el texto tomará sentido. Si tomáramos un texto aleatorio, sin saber de él ni de su procedencia, nada más que lo que se dice, el análisis crítico sería imposible, pues la base de dicho análisis es la puesta en relación —la articulación— de un texto con sus condiciones de producción discursiva. Esta es una diferencia crucial con cualquier análisis textual formalista, cuya labor — eminentemente sintáctica (interna)— podría desarrollarse sobre el texto más azaroso. En el caso del CDA, sin embargo, en que se trata de interpretar, de coger el sentido del texto que se analiza, una “lectura en el vacío” o simplemente autorreferencial resultaría necesariamente incompleta.
- v. **El análisis no agota (ni pretende agotar) al texto:** Partiendo del principio (en el que concuerdan todos los análisis del discurso expuesto hasta ahora) de que ningún texto esconde una verdad absoluta que hay que desvelar, y de que no existe una sola interpretación “correcta”, es necesario asumir que los distintos análisis de un mismo texto pueden ser complementarios.

Ello implica, naturalmente, que ningún análisis del discurso puede agotar definitivamente un texto. El resultado obtenido a través de este análisis que es en el fondo una interpelación y que contribuye a la propia generación de sentido depende de la interpelación particular que se haga al propio texto. La “verdad” del texto es, por decirlo de algún modo, no sólo múltiple y poliédrica, sino que está en construcción, y el propio proceso de interpretación de la misma la amplía y modifica.

¿Cómo evitar caer, entonces, en un relativismo absoluto del análisis o en esa «generosidad continua de sentido» a la que hacía referencia Foucault? La remisión al contexto es la clave, así como la apuesta de Ibáñez por ejercer, el sociólogo, de institución analítica de “totalización”. La práctica del análisis del discurso debe asumir su relatividad ontológica sin perder por ello su posición de mediación entre la totalidad intertextual y la particular enunciación de un texto. Y ante todo, hay que recordar que la relatividad de todo análisis no hace nuestra apuesta o particular visión menos “cierta”. Tampoco el analista ha de buscar la certidumbre como absoluto, como el *telos* único de su labor interpretativa. Los criterios del análisis han de centrarse en principios que, aunque más modestos, sean más plausibles. Una interpretación debe ser pragmática a la par que —como diría Bourdieu— *sensata*; y, ante todo, útil a ese gran proyecto colectivo que es el conocimiento humano. Recordando a Kuhn y su análisis del progreso científico, y en especial a su distinción entre la «ciencia normal» y los saltos del conocimiento que suponían las «revoluciones científicas», convenimos con Howard Becker en que “*es mejor perseguir las metas de la ciencia normal: hacer un buen trabajo que otros puedan usar, y de ese modo aumentar el conocimiento y la comprensión*” (Becker 2011:178).

9.3.3 . Muestra, representatividad estructural y saturación del discurso

«...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él» (Borges 1974:847).

Tratando la cuestión de la representatividad aplicada al muestreo de grupos de discusión —aunque la cuestión puede ser extrapolada al resto de técnicas cualitativas— exponía Alonso las diferentes pretensiones de los paradigmas cualitativo y cuantitativo a la hora de diseñar una muestra:

"La *representatividad* de los grupos no es, por tanto, estadística, cuantitativa o probabilística, sino significativa y estructural. Se obtienen resultados plausibles si el diseño del mapa de grupos a efectuar, realizado por el equipo investigador, y la captación de los miembros de tales grupos es correcta y se adecua al problema a investigar" (Alonso 2003:106).

El mismo criterio de «representatividad estructural» basado en la idea de “adecuación” significativa y estructural debe guiar también el diseño de una investigación basada en entrevistas semiestructuradas. Nuestro conocimiento previo sobre el campo de estudio ha de permitirnos seleccionar los criterios que han de posibilitar un primer diseño muestral, el cual será, en cualquier caso, un esbozo. Dicho diseño es una apuesta necesaria, que debe exponer claramente los criterios de selección muestral desde los que parte, pero, a la vez, debe de tomarse con el necesario relativismo. A diferencia del muestreo estadístico, donde se presupone que conocemos de antemano los rasgos y distribuciones de una población, en el caso del abordaje cualitativo, donde estudiaremos representaciones, sentimientos u opiniones no estandarizadas, la distribución no se conoce de antemano. Por ello, no ha de tomarse el primer diseño como una suerte de “plan maestro” cuyo incumplimiento arruinaría la validez de nuestro estudio (como sí sería el caso de la estadística), sino que debe de entenderse que este bosquejo previo debe de estar siempre abierto a las distintas matizaciones y modificaciones que nos sugiera la propia realidad social según nos vamos adentrando en ella. No buscamos cuantificar, sino diferenciar, interpretar y

comprender, y, para ello, la muestra ha de adecuarse a la realidad conforme la realidad va siendo, poco a poco, conocida. Como apuntan Finkel, Parra y Baer:

"Cuando se establecen criterios de selección en función de la denominada representatividad estructural no se puede concretar, *a priori*, el número total de entrevistas, ya que el criterio final que prevalece no es tanto el número de entrevistados, sino la composición de la muestra en cuanto a haber obtenido diferencias significativas, sociológicamente, entre los discursos" (Finkel, Parra, and Baer 2008:135).

Por tanto, hablamos de “diseño muestral” en una acepción mucho menos firme que la que plantea el paradigma cuantitativo donde la construcción de la muestra es el principal fundamento de su representatividad estadística. El muestreo estructural es un tipo de muestreo intencional (no probabilístico) que se propone funcionar como planteamiento organizativo no inmutable —más una guía que un corsé—, y que debe ser revisado y actualizado durante el desarrollo del propio trabajo de campo:

“el diseño muestral en una investigación puede ser (y de hecho es deseable que sea) modificable a medida que se va avanzando en el proceso de investigación, concretamente en el trabajo de campo y a partir de los consiguientes análisis preliminares, ya que en el avance de este proceso se van perfilando mejor los tipos de informantes, los huecos no cubiertos y las contradicciones u oposiciones no previstas” (Finkel et al. 2008:135).

La validez del método cualitativo surge, así, “*no de su generabilidad o extrapolabilidad concretas*” como bien afirma Luís Enrique Alonso, “*sino de su referibilidad y aplicabilidad concretas*”. Esta búsqueda de la adaptación a la concreción y particularidades del objeto de estudio es la clave del propio paradigma estructural y lo que lo hace más maleable, sin embargo, también hace que las nociones como “representatividad” o “hipótesis” se planteen en un sentido diferente, más plástico y adaptable a las distintas realidades, pero más limitado ante cualquier posibilidad de inferencia:

“Tanto la representatividad como el concepto de hipótesis tiene aquí otro sentido; no es el producto de un protocolo previo (*ex-ante*) a la investigación, sino que es indexical a ella (*ex-post*); de tal forma que, como dice Gregory Bateson, no son éstos los conceptos de un observador externo que recopila características objetivas de individuos que considera hipotéticamente separados de él, e independientes entre sí, sino que es un observador reflexivo que se incluye en los marcos contextuales —pasando así de las clasificaciones a los procesos en la

terminología del propio Bateson— y que tiene capacidad de autocorrección para modificar sus intervenciones y el sentido de sus observaciones en el desarrollo de sus pesquisas en el campo" (Alonso 2003:107).

El diseño muestral es, pues, en el abordaje cualitativo o estructural, un “mapa”, un esbozo tentativo que parte de una aproximación informada, pero que será refinada conforme avance la propia investigación. La metáfora cartográfica es ilustrativa, sobre todo si nos retrotraemos a la cartografía antigua. El cartógrafo que quiere mejorar el conocimiento sobre un terreno particular, se basará en mapas previos y tratará de refinar y mejorar la precisión de dichas representaciones a través de su experiencia en el terreno. Cotejará los accidentes marcados y sus ubicaciones e incluso añadirá accidentes nuevos en los espacios cartográficos previamente vacíos.

Sin embargo, y siguiendo la metáfora cartográfica, podríamos sin duda recurrir al relato borgiano que encabeza este epígrafe y cuyo sugerente título es “Del rigor de la ciencia”, para poner de manifiesto que el conocimiento no se relaciona de forma geométrica con la información recogida. No se entiende mejor un fenómeno por efecto de un mayor acopio de información sino por alcanzar un punto de equilibrio entre la suficiencia y la manejabilidad. El mapa de los cartógrafos borgianos —una representación de la realidad que igualaba en tamaño y detalle a la realidad misma— convertía la propia representación en inútil por su pura disfuncionalidad. Lo mismo puede suceder si, amparándose en la representatividad estructural, el investigador añade a discreción unidades a su muestra. Su capacidad de manejo de información, de interpretación, de detección de similitudes y diferencias, de funcionar como “institución de totalización” —mediar interpretativamente entre la totalidad y la particularidad— es limitada. Como nos previene acertadamente Alonso:

"Añadir indiscriminadamente unidades no aumenta la calidad de la información, sino, muchas veces, es redundante e incluso contraproducente al bloquear la capacidad de conocimiento razonable, conocimiento que se halla sometido a una especie de ley de la utilidad marginal que hace que, según se vayan añadiendo unidades informativas, éstas tengan menor valor añadido al conocimiento general de la investigación" (Alonso 2003:106–107).

La reflexión de Alonso podría remitirnos a la noción de “entropía” frecuentemente utilizada tanto en la termodinámica como en la teoría de la información. Pero, una vez asentados en este relativismo que huye de las “recetas” para construir muestras, ¿cómo saber dónde poner coto a un proceder tan abierto? ¿Cómo saber finalmente cuándo debe dejarse de explorar y refinar el conocimiento sobre el terreno, sabiendo de partida que el mapa social perfecto no existe o es inalcanzable (incluso indeseable)? A ese efecto, el paradigma cualitativo o estructural ha desarrollado el conocido como criterio de **saturación**. Proveniente de la moderna teoría de la información, la metáfora de la saturación es aplicada al análisis del discurso en tanto que principio de procedimiento metodológico de los enfoques estructurales. Como expone Alonso:

“Desde Glaser y Strauss (1968), hasta Bertaux (1993), la saturación ha venido siendo presentada como un criterio de validación de las técnicas de investigación cualitativas. La saturación parte de la idea de que en la investigación cualitativa la información no es una propiedad que aparece por la composición de otras informaciones más particulares —esto es, como suma de variables aisladas que coinciden aleatoriamente en un espacio muestral—, sino que los sujetos sociales son totalidades indivisibles, complejas y no intercambiables, y que son seleccionados porque cumplen en la investigación el papel de informadores y de patrones de información, al ser sujetos esencialmente (y no probabilísticamente) característicos de la realidad grupal a estudiar” (Alonso 2003:106).

¿Cuál es, pues, el momento en que se alcanza la saturación discursiva, esto es, cuándo debe ponerse fin al proceso de atesoramiento de información? Cuando considere el investigador —de nuevo convertido en “institución de totalización”— que el discurso alcanza el punto de ser “*redundante en su dimensión semántica*” (Alonso 2003:106).

A pesar de ser un criterio abierto, hay que recalcar que la saturación no pretende arrojar la cuestión de la muestra a los brazos del puro intuicionismo. La representatividad estructural requiere de la construcción de un muestreo previo, solo que dicho diseño será —al igual que lo era el diseño de una discusión de grupo para Ortí— un “*desideratum*” (1986:217), esto es, un horizonte guía cuyas condiciones teóricas de idoneidad nunca se dará de forma absoluta. A su vez, su operacionalización se

fundamentará en criterios estructurales y estratégicos. Estos criterios que pueden, como ya hemos dicho, ser matizados o corregidos durante la investigación, deben sin embargo hacerse explícitos, precisamente para poder ser objetivados y cuestionados, esto es, para poder ser sometidos a la necesaria «vigilancia epistemológica» (Bourdieu et al. 1976).

9.4 . *Diseño*

9.4.1 . Diseño muestral: edad, localización y estructura de capitales

«Basta con afinar suficientemente el análisis de las distintas especies de capital (contraponiendo, por ejemplo, dentro del capital cultural diversas subespecies como capital literario, capital científico y capital jurídico-económico) o el análisis de los distintos niveles, para descubrir en toda su complejidad, pero también en su multiplicidad casi infinita, cada uno de los casos empíricamente comprobados» (Bourdieu 2006:80).

La construcción de mi muestra se fundamentó en la apuesta por tres criterios fundamentales, a saber: i) la consideración de la edad, que entendí como variable indispensable para la vivencia del cambio técnico (especialmente por la cuestión de los “referentes de cambio”), ii) la ubicación territorial y iii) la posesión de ciertos capitales por parte del entrevistado (volumen y estructura).

En cuanto a la **edad**, sin ánimo de forzar una distribución estricta, mi objetivo fue balancear la muestra para abarcar tres grupos que se correspondieran a tres momentos distintos de la reproducibilidad en la escucha de la música: un primer grupo que se hubiera socializado ya en la era de la reproducibilidad digital (adolescentes), un segundo grupo que hubiera vivido la transición de la reproducibilidad magnética a la digital (jóvenes de hasta 30 años), y un tercer grupo de adultos avanzados que hubiera experimentado las dos transiciones —de la era mecánica (vinilo) a la magnética

(casete) y de esta última a la digital (CD/mp3 e Internet). Mis esfuerzos, a este propósito, se dirigirán a el discurso de estos tres estratos esté representados en nuestra investigación.

Por lo que respecta a la **ubicación territorial**, es un criterio que he pretendido tener en cuenta para que la muestra fuera lo más inclusiva posible dentro de mis evidentes limitaciones. Aún sin buscar una representatividad estadística, es obvio que la consecución de una cierta representatividad estructural ha de obligarnos a evitar concentraciones territoriales extremas. La construcción de una muestra extraída en su totalidad de Madrid —lugar donde resido e investigo— podría sobrerrepresentar un discurso configurado por sus lógicas de capitalidad o sus particularidades culturales e invisibilizar otro tipo de discursos. Aun así, dada los limitados recursos de los que dispongo, se me mostró desde el principio como inviable realizar una muestra que abarcara la pluralidad de espacios territoriales y culturales diferenciados que integran el Estado. Tampoco se trataba del objetivo principal de esta investigación (como sí podría ser el caso de un estudio comparativo que tratara de detectar e interpretar las diferencias discursivas entre regiones), por lo que, previsiblemente, el despliegue no se hubiera visto compensado por el supuesto enriquecimiento de los resultados. Por ello, opté finalmente por una solución pragmática. Dividí la muestra en dos partes: la mitad de las entrevistas se realizaron en Madrid y la otra mitad en Barcelona (donde, por mis orígenes familiares, poseo la posibilidad de hospedarme y el capital social necesario para realizar contactaciones). A su vez, traté de intercalar entrevistas realizadas en el centro de dichas capitales, con entrevistas realizadas en sus áreas metropolitanas. Durante el desarrollo de la investigación traté de añadir alguna entrevista en alguna área más periférica, aunque, por las evidentes cuestiones infraestructurales ya comentadas, el discurso de la población rural —así como el de regiones más periféricas— se verá previsiblemente infrarrepresentado. Se trata de un elemento que, obviamente, no debe ser olvidado durante el análisis.

En cuanto a la **posesión de capitales**, se trata del criterio más importante de mi diseño muestral. Este planteamiento parte de la Teoría de la Práctica de Bourdieu, especialmente en la particular aplicación que hizo de la noción de capital en *La Distinción* (2006). En esta obra, Bourdieu juega con el

“volumen” y la “estructura” de posesión de capitales como clave interpretativa de la ordenación del espacio de las posiciones (y trayectorias) sociales así como del espacio de los estilos de vida o del gusto. Mi idea es la de realizar una aplicación específica de este planteamiento de la idea de capital adaptándola a las particularidades de mi objeto de estudio, que se encuentra en la intersección de la música y las tecnologías de acceso a la misma. Para ello propongo las categorías de «capital musical» y «capital tecnológico de acceso» que pretender dar cuenta de los capitales específicos característicos de la realidad social que pretendo abordar.

El primer paso sería la conceptualización del **capital musical** que, tal y como desarrollamos previamente en la presente tesis, estaría conformado, a su vez por dos subespecies fundamentales cuya posesión no muestra una relación directa (el volumen de posesión de uno no implica directamente la posesión del otro aunque previsible aumente la probabilidad de su posesión), a saber: aquellos a los que denominé «**capital musical erudito**» y «**capital musical práctico-específico**». El objetivo de esta

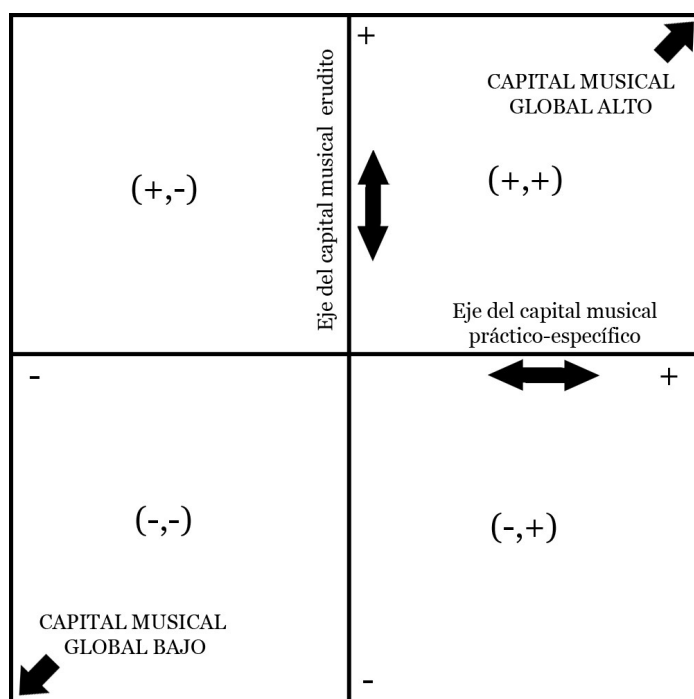


Figura 19: Estructura del capital musical global

división era distinguir entre dos formas diferenciadas de dominio de lo musical, una que fuera una clara aplicación a la música del capital cultural clásico (dominio incorporado del conocimiento sobre repertorio, estilos, posiciones, trayectorias, puntos en discusión) y otra que hiciera referencia a la práctica musical en lo que tiene de práctica específica y aptitudes (ejecución vocal o de instrumento, oído, ritmo), así como a ese conocimiento teórico-práctico que es

específico de las actividades musicales de producción y ejecución (dominio del lenguaje musical formal o informal, armonía, improvisación, grabación, etc.)²³⁷. La estructura de posesión de estos dos

²³⁷ La distinción nació, en un primer momento de una evidencia de la observación. Encontramos frecuentemente grandes eruditos en historia de la música o en la estética musical, grandes aficionados a la escucha e incluso al coleccionismo

subcapitales conformaría lo que podría denominarse un «capital musical global» (Figura 19).

Las posibles estructuraciones de este capital musical global organizadas en un eje de imaginario de coordenadas y abscisas da lugar a cuatro cuadrantes que podríamos identificar con cuatro posibles distribuciones de los dos subcapitales (+-, ++, --, -+) (Figura 20).

Aunque es necesario dejar claro que se trata, en cualquier caso, de aquello que podríamos denominar “tipos ideales” —al estilo de Weber—, una descripción de estas cuatro categorías hace posible entender los juegos de diferencias y distinciones que existen en el seno del espacio social de la música y que concuerdan profundamente con el marco del que pretendemos extraer nuestra muestra. Cada uno de estos tipos ideales (conglomerado de posiciones en el campo) debe de entenderse en relación con el resto de posiciones en base a las que se define. Ninguna de estas categorías es pensable en sí (aunque el sentido de pertenencia es importante), sin entender que su constitución se fundamenta, sobre todo, en la consideración —negativa— de lo que *no* es.

	Capital musical práctico-específico (+)	Capital musical práctico-específico (-)
Capital musical erudito (+)	(+,+) Músico "serio"	(+,-) Melómano
Capital musical erudito (-)	(-,+) Músico "informal"	(-,-) Lego

Figura 20: Tabla de los tipos ideales generados en base a la estructura de posesión de capital musical

(melómanos), cuyas aptitudes rítmicas o armónicas (aquello que suele resumirse en el tan frecuentemente mistificado como naturalizado "oído musical") son inferiores al estándar poblacional. Sin embargo, asistimos con estupor ante las muestras de destreza en la ejecución instrumental de niños cuyo conocimiento sobre las bases teóricas o históricas de lo musical son casi inexistentes. Parece claro, por tanto, que nos hallamos ante dos formas distintas de dominio de lo musical que, aunque frecuentemente relacionadas — su volumen suele tender a estar relacionado como lo suelen estar, a niveles agregados, los capitales cultural y económico (Bourdieu 2006)—, no parecen implicarse necesariamente la una a la otra. Sin embargo, ambas presentan una evidente valorización y un consiguiente poder de distinción en el universo social. Podría objetarse a esta formulación que propongo, que Bourdieu ya planteó una clasificación de formas o estados del capital al hablar, por ejemplo, del capital cultural —a saber institucionalizado, objetivado e incorporado (Bourdieu 1979)—; pero se entenderá que en el caso del capital musical, la distinción que planteo entre dos variantes no pretende suplantarse esta clasificación sino que viene a complementarla. Podemos reconocer las tres formas del capital cultural en cada uno de estos subcapitales musicales (erudito y práctico-específico). En cuanto a la forma institucionalizada, el «capital musical erudito» podría ejemplificarse más bien en la posesión de un título de musicología o la especialización en historia o sociología de la música; mientras que en cuanto al «capital musical práctico-específico» sus títulos corresponderían más bien a las titulaciones de conservatorio, escuelas de música moderna, etc. En cuanto a la forma objetivada tampoco sería lo mismo poseer libros sobre música o colecciones de discos (capital musical erudito) que partituras o instrumentos (capital musical práctico-específico). Tampoco la forma incorporada es más propia de una que de otra variante del capital musical, los conocimientos sobre la música pueden incorporarse sean estos teóricos o prácticos. Se trata de dominios distintos del mismo modo en que la producción de literatura y la crítica literaria son prácticas distintas.

- **«Músico "serio"»:** El músico serio se caracterizaría por poseer un gran volumen de capital musical en las dos subespecies del mismo (erudito y práctico-específico). Ello, por supuesto, no implica necesariamente la dedicación profesional a la actividad musical. Sin embargo, su estructura y volumen de capital musical será reconocido (en cuanto sea conocido o percibido) por aquellos que forman parte del campo musical: el músico “serio” pertenece al campo y la legitimidad de su pertenencia no es puesta en duda, sino que se da por supuesta²³⁸. Aunque este cuadrante ocuparía la cúspide de la legitimidad del campo musical entendido en sentido general, al igual que en otros campos (véase el campo literario analizado por Bourdieu), no son necesariamente estos los que ocupan las posiciones de mayor poder o visibilidad en el mundo de la música.
- **«Músico “informal”»:** El músico informal posee un cierto dominio musical de tipo práctico-específico generalmente en forma incorporada. A su vez, este dominio musical, no concuerda con su limitado conocimiento del campo musical (-ismos, posiciones, trayectorias, escuelas, puntos de discusión) lo cual le arroja a una situación paradójica. No tiene por qué hacer de la música su profesión, aunque esta puede ocupar un lugar relativamente importante en su vida cotidiana. Puede, sin embargo, llegar a dedicarse profesionalmente a la música, incluso ser un excelente ejecutante, pero no por ello pasará automáticamente a ser reconocido inmediatamente como miembro del campo. En muchos subcampos musicales, su virtuosismo (cuando lo haya) y su trayectoria pueden llegar a permitirle el crédito necesario para la entrada, el ser reconocido como “músico”, pero generalmente le estará vedado —o le será más costoso obtener— cierto

238 La noción de “ser músico” o apelativos como “maestro” son comunes —aún en términos informales— entre aquellos que poseen más alto capital musical. La noción de pertenencia (al campo) y reconocimiento de la pertenencia de otros es clave entre el colectivo de los músicos (como lo es, por ejemplo, el de “ser atleta” entre aquellos que practican el atletismo o “ser poeta” entre aquellos que escriben poesía). La clave de la importancia del capital musical dentro de un campo musical está en que el propio reconocimiento implica un previo conocimiento (detección), que, a su vez, implica una pertenencia al propio campo. Es “músico”, y un músico “serio”, no sólo aquel que sabe música y *sobre* música, sino aquel que sabe detectar (y reconocer) al que sabe. En este hecho se genera una conexión basada en la mutua valorización de la valía que, en ocasiones, es tan importante como la valía misma para “hacerse valer” en un campo.

tipo de reconocimiento (posición de par entre los pares) que a otros se les dará por sentado (por ejemplo en la posesión de capital musical institucionalizado, véase grado superior de conservatorio). Su desempeño práctico en la ejecución musical será con mayor frecuencia naturalizado por los miembros del campo, y más aún cuanto mayor sea la diferencia entre su alto capital musical práctico-específico y su bajo capital musical institucionalizado. Los subcampos musicales con menor grado de institucionalización (flamenco, pop, rock, etc.) resultan más permeables por lo que respecta a estas figuras “informales” mientras que, cuanto mayor es el grado de institucionalización de un campo (especialmente en lo que respecta a la formación institucional entendida como barrera de entrada, cuyo modelo paradigmático es, sin duda, el de la música clásica) mayor será el rechazo que ejerza la estructura de campo y más altas las barreras de entrada que tendrá que superar para ser reconocido como miembro de pleno derecho.

- **«Melómano»:** El melómano se caracteriza por la posesión de un capital musical erudito alto, un conocimiento amplio en cuanto a repertorio, estilos, escuelas, puntos de discusión en el campo, etc. Su régimen de consumo cultural es generalmente omnívoro y su pluralidad tiende a crecer (buscador proactivo). Sin embargo, su capital musical práctico-específico es bajo. Su adquisición de capital musical ha seguido los canales del capital cultural en el clásico sentido bourdiano, aunque esa adquisición no tenga por qué tener nada de cínico: el melómano muestra una vinculación afectiva con el objeto musical, frecuentemente no inferior a la que muestra el miembro del propio campo. Sin embargo, generalmente, el melómano sólo será reconocido por los artistas como “público de calidad”. El músico tenderá a valorar más la opinión de sus “pares” y a no permitir al melómano ingresar simbólicamente en su restricto campo social (en la música, como en la sociedad, siempre hubo clases). Sin embargo, y en tanto en que público y parte activa del espacio social de la música, la pertenencia del melómano al campo musical es una reivindicación (reclamo de reconocimiento), pero una reivindicación sometida a debate con los miembros de “pleno derecho” del campo musical. Mi idea de propugnar una idea extensiva

de campo musical pretendía incorporar a categorías como esta o, al menos, someter su incorporación al campo musical a debate²³⁹.

- **«Lego»:** Caracterizado por la escasa posesión del capital musical en sus dos subcapitales y la baja consideración que su posición recibe por parte del resto de posiciones del espacio social de la música. Su régimen de consumo cultural tiende a ser unívoro y a estar centrado en alguno de los estilos musicales menos “legítimos”. El lego es el olvidado, aquel cuya pertenencia al campo ni siquiera se plantea. Ha sido categorizado frecuentemente como “masa” por parte de los miembros del campo (tanto por los músicos como por los melómanos) y se le considera el responsable indirecto (o pasivo) de la supervivencia de la industria de consumo de la música (mix del verano, 40 principales, etc.). Sin embargo —y a pesar de las representaciones simplistas propiciadas por el propio imaginario del campo—, el “lego”, en tanto en que es la categoría más numerosa de la sociedad, es aquella de la que menos puede decirse por cierto. Algunos “legos” son, en realidad, melómanos relativamente unívoros cuyo consumo y dominio se centra en géneros no “legítimos”. Un ejemplo serían ciertos colectivos de jóvenes de las periferias urbanas cuyo consumo musical orbitaría en torno a variantes no consagradas (al menos de momento y en el campo musical de este país) de la música moderna (hip-hop, bakalao, pop flamenco, pop rock ligero...²⁴⁰).

Uno de mis objetivos en cuanto a la muestra estructural o significativa, es tratar de cubrir estos cuatro cuadrantes y lograr, por tanto, la representación discursiva de estos cuatro tipos ideales de discurso en cuanto a la posesión de capital musical global.

239 Incluso en términos de un "campo de producción musical" —término con el que Bourdieu pretendía restringir el espacio a la estricta producción—, entiendo que la participación del público es fundamental. Se ha visto anteriormente en la presente tesis cuando hemos apostado claramente por entender la propia producción artística en un sentido extensivo, recuperando al oyente como parte crucial de ese "eterno ciclo de producción de sentido" que mantiene vivo al arte (Hennion 2002).

240 También dentro de estos géneros hay enormes diferencias en cuanto al grado de consagración y reconocimiento otorgado por el campo musical. En cuanto al pop flamenco no es lo mismo escuchar Andy y Lucas que El Barrio, que bien podrían suponer dos ejemplos paradigmáticos de extremos opuestos dentro del género en cuanto al grado de reconocimiento que obtienen en el campo musical. En cuanto al hip-hop, por ejemplo, es necesario tener en cuenta la importancia de las lógicas locales. En lugares como Sevilla, se ha generado en la última década una importante expansión y consagración del género dejando progresivamente de ser éste un tipo de música limitado a determinada franja de edad de cierta clase social para pasar a ser parte del menú del gusto legítimo de los melómanos.

El segundo paso es la conceptualización de lo que denominaremos el «**capital tecnológico de acceso**», cuyas formas distinguibles sí podrían identificarse fácilmente con los tres estados del capital cultural referidos por Bourdieu (1979), esto es, objetivado, institucionalizado e incorporado. Su forma **objetivada** está relacionada con la posesión de —o posibilidad de acceso a— los objetos tecnológicos de acceso a la música (computadora, conexión a Internet, radio, tocadiscos, reproductor de mp3, equipo HiFi, etc.). La forma **institucionalizada** hace referencia a la capacitación oficial del uso de las tecnologías (carrera universitaria de ingeniería informática, título de curso de ofimática, etc.). La forma **incorporada** es la más compleja, y remite al manejo práctico a través de las disposiciones duraderas que se asientan —de forma no necesariamente consciente— en el propio dominio corporal. Esta forma o estado del capital es esencial para valorizar las demás pues supone la base de su operacionalización de los capitales de cara al acceso²⁴¹.

De la articulación de estos dos capitales («capital musical» global y «capital tecnológico de acceso») surgiría una estructura de capitales específicos de nuestro espacio social de estudio, esto es, el acceso a la música a través de los medios tecnológicos en la era digital. Esta estructura de capitales da lugar a un mapa, cuyos cuatro cuadrantes deberían tener representación discursiva en nuestra muestra estructural (Figura 21).

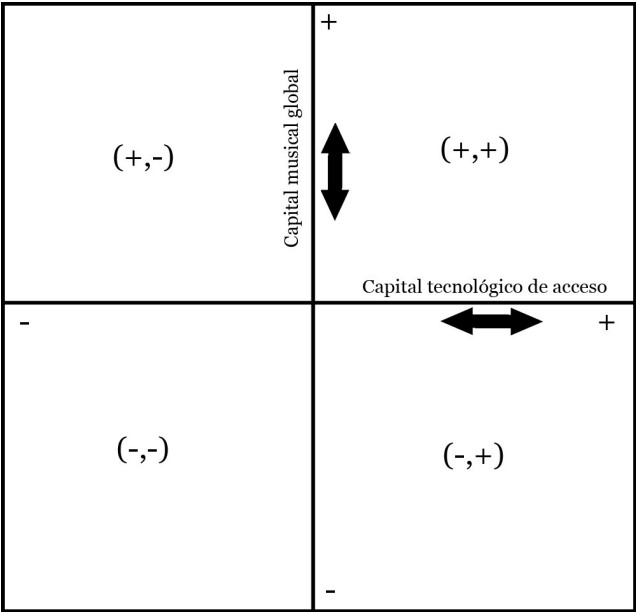


Figura 21: Relación del «capital musical global» y el «capital tecnológico de acceso»

Por supuesto no se trata de ignorar los capitales tradicionales básicos planteados por Bourdieu

241 Hay una particularidad del «capital tecnológico de acceso» en su forma incorporada que merece ser destacada, y es la tendencia a ser confundida con algo que se encuentra en la naturaleza generacional de la sociedad. La vinculación de la juventud con el dominio de las nuevas tecnologías digitales se hace evidente en el discurso a través de expresiones cotidianas como "los niños de ahora nacen sabiendo", "lo llevan en la sangre", etc. Al margen de la posible lectura política que puede hallarse implícita tras estos relatos de naturalización de la vinculación del binomio juventud-tecnología (Gordo and Megías 2006), es necesario tomar una cierta distancia crítica respecto a estas concepciones que tan frecuentemente tienden a confundir el síntoma con el problema social. La incorporación es también una cuestión social y depende de factores sociales (clase social, situación laboral, género, etc.).

(económico, social y cultural), sino de reformularlos según la lógica de la realidad que pretendemos observar. Tanto el «capital musical global» como el «capital tecnológico de acceso» suponen estructuras de mediación específicas de los capitales tradicionales que no vienen a negarlos sino a complejizar la explicación de su funcionamiento. En un campo musical ampliado —como el que he tratado de proponer— ni el capital cultural ni el económico permiten sin más un reconocimiento simbólico. Para que estos capitales sean reconocidos, deben traducirse en los capitales específicos de este espacio social.

9.4.2 . **Diseño del guión de la entrevista**

El guión de la entrevista estándar se estructuró en base a cuatro bloques temáticos:

- **Perfil tecnológico:** A fin de calibrar el volumen y estructura del capital tecnológico de acceso del entrevistado se preguntará acerca de equipación, usos y percepciones relacionadas con las NTIC. Se le preguntará sobre sus intereses tecnológicos y usos generales, así como por su percepción acerca de su entorno más inmediato.
- **Gustos y hábitos musicales:** En este bloque se tratará de calibrar el volumen y estructura del capital musical global del entrevistado así como sus percepciones y vivencias acerca de la experiencia musical en un plano más general.
- **Uso de la red:** Se preguntará específicamente sobre las formas de acceso a la música a través de la red y se encauzará la conversación hacia los usos concretos y la percepción de usos del entorno social.
- **Percepción sobre la situación general del mundo de la música:** Se indagará acerca del conflicto que rodea a la llamada "crisis de la música", tratando de recoger percepciones y posicionamientos ante la nueva realidad sociotecnológica y económica del mundo de la música.

A parte de este guión básico que se utilizó para las entrevistas con aquellos que eran oyentes de

música y usuarios de las NTIC en el acceso a dicha música, se diseñó un guión ampliado (guión básico + bloques temáticos extras) para guiar las conversaciones con aquellos entrevistados que, además de oyentes y usuarios, fueran músicos (intérpretes, compositores, etc.). Me interesaba especialmente su carácter de usuarios de las NTIC para la autodifusión de sus respectivos proyectos musicales, que, en principio, debería permitirles pivotar entre la posición de consumidores musicales a través de las NTIC, así como productores-difusores a través de las mismas. Previo análisis de las entrevistas, se me antoja que conciliación de estas dos experiencias —tan frecuentemente presentadas como departamentos estancos de la realidad musical— plantea un marco especialmente interesante.

A modo de estructuración del desarrollo de la entrevista —y siguiendo las consideraciones de Bourdieu²⁴²— se ha tratado de “romper el hielo” empezando por el bloque sobre tecnología cuya —siempre aparente— trivialidad resulta más “amable”. Poco a poco se ha tratado de conducir la conversación hacia la formulación de experiencias, gustos personales, posicionamientos específicos o el relato de prácticas más personales.

El primer modelo estaba pensado para durar entre 30 y 45 minutos, mientras que el modelo extendido tendría una duración estimada de 45 a 60 minutos. Sin embargo, se entiende que en la variabilidad en el desarrollo de las entrevistas intervendrán muchos otros factores, como se desarrollará cuando desarrollemos cada caso en concreto.

9.4.3 . Distribución final de la muestra y desarrollo del trabajo de campo

A modo de especificaciones previas, es necesario apuntar que la selección de los entrevistados se realizó previo conocimiento de las características generales del individuo, condición necesaria para

242 En *La Distinción* (Bourdieu 2006), explicita lo peliagudo de hablar sobre el gusto dado que —debido a la naturalización que suele imperar en la concepción del mismo— tiende a identificarse con la esencia de la personalidad misma y de la valía social. La idea de Bourdieu es que es más sencillo hacer que alguien se ruborice ante el cuestionamiento de sus preferencias y gustos, que ante una crítica a su sexualidad o a sus posiciones políticas, lo cual implica que cualquier investigador debe tener en cuenta que, al entrar en el terreno del gusto, pisa un terreno especialmente pantanoso.

valorar su “encaje” en la muestra estructural. Generalmente la información del perfil fue facilitada por un intermediador, excepto en los casos en que ya se tuviera conocimiento sobre dichas características. La contactación se realizó por vía telefónica y se citó a los entrevistados a una hora específica (acordada según la disponibilidad del entrevistado) para llevar a cabo la conversación. Se les advirtió, en todo caso, de que estaban participando de una investigación sociológica sobre “música y nuevas tecnologías”, que nuestra conversación iba a ser registrada y gozarían, en cualquier caso de completa anonimidad.

Siguiendo los criterios del muestreo estructural, el trabajo de campo se dio por concluido al observar una cierta saturación en el discurso de los entrevistados. En muchas de las cuestiones fundamentales comenzó a detectarse redundancia en los argumentos y sus formas de exposición, que comenzaban a reiterarse con sutiles variaciones en distintas entrevistas. En el punto de cierre, había realizado doce entrevistas y había cubierto, en mayor o menor medida, todos los espacios que me había propuesto en el diseño de la muestra estructural. Tras su correspondiente transcripción, obtuve unas 115 páginas de texto, lo que se consideró una cantidad de material de análisis manejable y suficiente para un estudio de tipo exploratorio. En el siguiente epígrafe expondremos las distintas fichas de trabajo que resumen los elementos contextuales de las distintas entrevistas así como el desarrollo específico del trabajo de campo correspondiente a cada conversación.

Los espacios elegidos para las entrevistas fueron distintos en cada caso, pero, en general, se trató de buscar espacios “neutrales” (espacios públicos como bares, terrazas, etc.), que tuvieran unas condiciones humanas y acústicas aceptables para el registro de la grabación (sin embargo hubo, al menos, una ocasión donde el ruido ambiente causó problemas, dificultando, posteriormente, el proceso de transcripción). En todo caso, traté de que el espacio fuera lo más cerca posible del entorno del entrevistado, tratando, con ello, de cumplir un doble objetivo: reforzar su sensación de comodidad (por el hecho de estar en su barrio o su entorno más directo en vez de en un espacio “hostil”) así como facilitar su desplazamiento (cuanto más cerca de su entorno se acuerde realizar la entrevista, más probable es que esta llegue, efectivamente, a celebrarse).

El desarrollo de las entrevistas se llevó a cabo entre finales de 2010 y principios de 2011. Las transcripciones se realizaron a lo largo del 2012. Para las mismas he utilizado un software de apoyo a la transcripción llamado *SoundScriber*, programa de software libre desarrollado por la Universidad de Michigan y disponible gratuitamente bajo licencia GPL (GNU General Public License).

Tanto en las fichas como en las citas literales del análisis, la identificación de los distintos entrevistados, se realizará a través de las iniciales de su nombre de pila seguido por su edad (ej.: un hipotético sujeto que se llamara Juan Antonio, de veinte años, sería referido como “JA20”), a fin de garantizar su anonimato pero poder identificarles cada vez que se cite un fragmento literal de una entrevista. A su vez, en las citas de la transcripción, se anonimizarán todas aquellas expresiones o referencias que puedan revelar la identidad del entrevistado, siguiendo el compromiso ético adquirido con todos/as aquellos/as que han contribuido a esta investigación prestándonos su tiempo y colaboración desinteresada.

10 . ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

El análisis subsiguiente se ha estructurado a través de una serie de epígrafes temáticos que tratarán de condensar las principales líneas discursivas observadas en las entrevistas en torno a las distintas prácticas de consumo musical y las tecnologías de reproducibilidad. La exposición del mismo se acompañará de citas literales extraídas de las transcripciones de las entrevistas que tratarán de ilustrar, en cada caso, las argumentaciones expuestas con ejemplos discursivos específicos.

Los subrayados de las transcripciones literales de las entrevistas son míos, y no siguen otro objetivo que destacar las ideas del fragmento sobre las que se pretende llamar la atención del lector.

Las intervenciones del entrevistador, en el caso de que aparezcan en los literales —sólo cuando sean necesarias para entender el contexto de una intervención—, irán en negrita para distinguirse del texto formulado por el entrevistado.

10.1 . *Accesibilidad: siempre a punto, siempre disponible*

La accesibilidad, la posibilidad de acceder a la música dónde y cuándo se quiera, se ha venido manifestado como una de las principales características de la música en la era digital. Este “discurso de la accesibilidad”, se refleja claramente en las palabras de nuestros entrevistados y, con especial intensidad, entre los más jóvenes²⁴³. J15 valora que a través de los nuevos sistemas de acceso como es el caso de la descarga —que es el sistema que más utiliza—, “*tú puedes escucharlo cuando quieras*” (J15). También F20 hace referencia a esa potencialidad temporal como criterio de valorización fundamental del nuevo paradigma sociotécnico del consumo musical. En su caso contrapone la radio a la descarga

243 Encontramos ciertos paralelismos entre esta idea del acceso potencial como valor fundamental de las NTIC y la reflexión que hacían Gordo y Megías (2006) al estudiar los discursos sociales generados en torno a la mensajería instantánea en la primera década del siglo XX. La idea del “por si acaso”, de la potencialidad conectiva, es uno de los valores que la juventud tiende a asociar más comúnmente con las nuevas tecnologías y así se reflejaba también en las entrevistas, grupos triangulares y grupos de discusión que realizaron.

en base a ese criterio de accesibilidad potencial:

“—¿Escuchas algún tipo de radio...?”

—La verdad que radio casi nunca la escucho por el tema de... a mí me da mucha rabia cuando... por ejemplo, me gusta una música, poderla tener allí para cuando yo la quiera, entonces generalmente si escucho la radio y hay alguna música que me gusta me... me descargo esa canción y la escucho” (F20)

En el discurso de los más jóvenes observamos que la noción de “portabilidad” ya expuesta por Katz (2010) como uno de los principales «efectos fonográficos», se ha llegado a naturalizar. Recordemos que se trata de una generación que se ha socializado en un mundo donde los reproductores de música autónomos eran ya accesibles a la mayor parte de la población (primero el *walkman*, luego el reproductor portátil de CD y más tarde el reproductor de mp3). Estos entrevistados, incluso, han observado desde jóvenes cómo la reproducción de música formaba parte de las funcionalidades básicas de los aparatos electrónicos que utilizamos en el día a día (móviles, *tablets*, videoconsolas...). Ya no es el control sobre el espacio lo que parece valorizarse en la generación digital (el *dónde*), pues su dominio ya se da por sentado (donde *tú* quieras); ahora el hincapié de la disponibilidad de la escucha se centra en el *cuándo*, en que la accesibilidad se extienda a la totalidad de los tiempos posibles (cuando *tú* quieras). Y para poder acceder a la música cuando uno quiera —se desprende del planteamiento de estos jóvenes— hay que “poseerla” (copiarla, descargarla, almacenarla, clasificarla...) ²⁴⁴.

Sin embargo A17, usuaria habitual del *streaming* gratuito (por el que ha sustituido a sus anteriores sistemas de descarga), aduce también esa disponibilidad como criterio de valorización de este sistema de escucha directa:

“[Cuando escucho música] es por Spotify o por otro programa que ahora tengo que no sé cómo se llama, pero

²⁴⁴ Algunos enfoques no sociológicos —cuyo eco suele resonar en la prensa— han tendido a identificar esta lógica de la descarga-acumulación como clave para el acceso potencial (el “por si acaso”) con una suerte de “Síndrome de Diógenes digital”, algo que no soportaría el más simple análisis de motivos y razones expuestos por los propios usuarios. Parece que se trata, sin duda de una mala —e incluso capciosa— analogía, que parece llevar el sello del mismo enfoque apocalíptico que ya denunciara Eco (2006), aquellos a los que ya antes les repugnaba “*echar en la máquina la monedita*”, y hoy achacan a una desviación psicológica lo que parece ser una práctica social relativamente generalizada y basada en un sistema de valores no tan distinto del que ha imperado siempre. ¿Alguien identificaría como un problema que un adulto poseyera una extensa biblioteca de miles de ejemplares incluso sabiendo que no podrá leerlos todos? La consideración de la acumulación digital como práctica “desviada” o “problemática” dice más de quien la usa y de su escasa valoración de una cultura a la que desprecia por algo tan trivial como su formato de almacenamiento, que del que supuestamente la práctica.

es lo mismo, que también puedes escoger las canciones pero no se te quedan guardadas en el ordenador. No te las descargas pero, bueno, tienes tu carpeta y entras cuando quieres” (A17)

Sin necesidad de almacenarla, también puede acceder a ella, lo cual valoriza como clara ventaja del servicio de *streaming*. Aunque también plantea que el nuevo sistema siempre depende de tener acceso a una conexión a Internet, lo cual puede suponer, precisamente, un problema de accesibilidad:

“pero claro, siempre desde conexión a Internet, y entonces también... es una desventaja porque en el momento en que no tienes Internet, que te falla cualquier cosa, pues no puedes escuchar nada” (A17).

Por su parte, algunos entrevistados —sobre todo de edades intermedias— hacen referencia a esta idea de la accesibilidad añadiendo un importante matiz. Plantean la accesibilidad no solo en términos de disponibilidad sino también en términos de “facilidad”, es decir, de comodidad de acceso. JM39, por ejemplo, plantea claramente esa valorización de la facilidad y la rapidez del acceso a la música: “*cuando estoy buscando un tipo de música en concreto que quiero escuchar, pues... llegar a ella con... con facilidad y con rapidez*” (JM39).

De poco sirve que algo sea accesible si su acceso es difícil, si requiere de gran inversión, económica, temporal o, incluso de esfuerzo. Ellos son la generación que vivió la transición entre una relativa accesibilidad que implicaba una gran inversión (la de la era magnética²⁴⁵) y la nueva accesibilidad “fácil” u omninstantánea (todo al alcance de la mano, o, mejor dicho, a un simple *click* y sin implicar necesariamente un desembolso económico directo):

“A ver, es maravilloso por una parte la... no sé, la facilidad que te dan pues las nuevas tecnologías para conocer grupos nuevos o grupos que ya existen, pero es mucho más fácil conocer su música, es impresionantemente fácil, entonces yo creo que eso rompe una de las barreras que gobierna el ser humano en general que es la pereza, [...] tienes la posibilidad de hacerlo y antes pues no era tan... no era tan fácil. Ahora es gratis y en muy poco tiempo, antes tenías que pagar y requería... requería más tiempo” (D25).

245 En la era de la reproducibilidad magnética de la música, la posibilidad de copiar las grabaciones de forma doméstica tenía una relativa extensión. Aunque su forma de acceso fuera masiva (en términos de la generalización de la práctica), no se trataba de “intercambios globalmente generalizados”, sino de “intercambios personales generalizado” (Sintas et al. 2012) que requerían, por tanto, de un capital social (el familiar, amigo o conocido que tenía que copiarte la cinta o prestarte el original) y una inversión de tiempo y recursos en la copia (posesión de un aparato con capacidad de grabación y cintas vírgenes).

Estos entrevistados de edades intermedias que, en términos de posibilidad, saben que la música ya era relativamente accesible antes de la era digital (basándose en la propia experiencia de accesibilidad pasada), entienden que lo que realmente ha cambiado es la facilidad de ese acceso, que ahora es realmente mucho mayor. R27, que manifiesta haber desarrollado sus gustos musicales en la era de la reproducibilidad magnética, analiza en estos términos las distintas condiciones de posibilidad de acceso a la música entre su adolescencia y la actualidad digital:

“Yo recuerdo cuando... (risa) con 15-16 años que es el momento a lo mejor de explosión que empiezas a conocer mundo, empiezas a conocer música, lo típico de... “déjame la cinta esa, te la paso...” y ahí malamente se escuchaba regular, estaba ya grabada como tres o cuatro veces, ya no tenía ni... ni el nombre de las canciones. Sabías el grupo, pero vamos no sabías ni el disco que era... y bueno... ahora claro, han pasado pues 15 años y todo este tema ha cambiado bastante. Y j***r, lo que... o sea la apertura y... el abanico que se me ha abierto en... o sea respecto a la música ha sido brutal... o sea brutal” (R27).

Los relatos contruidos en torno a la reproducibilidad magnética por nuestros entrevistados de edades intermedias suelen vincularse a un cierto discurso de la precariedad, sobre todo ante la inevitable comparación con la actual situación tecnológico-social (conexiones de banda ancha, grandes redes virtuales de intercambio, portales de descarga, tiendas on-line...). Las posibilidades de acceso, por tanto, permiten incluso que individuos que antes no se tomarían la “molestia” de ser buscadores proactivos, hoy sí lo sean, e incluso justifiquen discursivamente el cambio de su disposición a través de esa propia facilidad aportada por las NTIC. Es el caso de X24, que expone de ese modo su propio relato de transición de “consumidor pasivo” a la actividad que hoy considera tener a nivel de consumo musical mediante Internet:

“yo no fui de tener... de utilizar cintas de música para grabar, para que me dejaran, para escuchar, para descubrir, ¿sabes? Entonces supongo que la música... tampoco me llamó mucho la atención hasta que no lo tuve muy fácil” (X24).

En resumidas cuentas, el discurso de los entrevistados en lo concerniente a la accesibilidad parece ser clave en las narrativas que se construyen en torno a la música y las nuevas tecnologías de acceso y reproducibilidad. La valorización fundamental de la accesibilidad, sin embargo, no se entiende solo

como posibilismo (posibilidad de reproducir la música, algo ya posible y relativamente asequible desde hace décadas) sino, como hemos visto, en la profundidad del cambio cualitativo que supone la nueva realidad digital. Para aquellos que poseen referentes previos de reproducibilidad —aquellos que se han socializado musicalmente en la era de la cinta de casete («reproducibilidad magnética»)—, lo que las nuevas tecnologías han logrado es hacer más fácil el acceso a la música, lo cual suele reflejarse en su discurso del “asombro tecnológico” del que no se encuentran trazas entre los entrevistados más jóvenes, en los que las mediaciones tecnológicas digitales han sido ya incorporadas en sus *habitus* musicales (disposiciones incorporadas de escucha) de forma práctica.

10.2 . *La música y la construcción colectiva del gusto “individual”*

Desde el popular adagio latino *De gustibus non est disputandum* [“sobre gustos no se discute”] hasta expresiones tan populares como el célebre “sobre gustos no hay nada escrito” ilustran un cierto estado de cosas sobre las consideraciones sociales acerca del gusto. El juicio social generalizado, la concepción sobre el mismo que más comúnmente ofrece el “sentido común”, tiende a caer del lado de lo personal, es más, de lo esencial, de lo que no puede cambiarse —al menos voluntariamente— y es definitorio del «yo». En la actualidad es más fácil, como sugería Bourdieu en una entrevista (Bourdieu 1991), hacer que alguien se ruborice al cuestionar sus gustos culturales o estéticos que al poner en cuestión sus prácticas sexuales u opiniones políticas. Los juicios del gusto, suelen aparecer como atributos “naturalizados”, síntomas de la una concepción de la sensibilidad más cercana a una mitología del “don divino” (sensibilidad innata) que a una sociología que dé cuenta de su construcción como un proceso histórico dependiente de la compleja relación entre múltiples variables. El gusto suele plantearse, con demasiada frecuencia, como el “*principio increado de toda creación*” (Bourdieu 2006:9).

Sin embargo, basta con sumergirse levemente en el discurso para entrever las múltiples referencias que los entrevistados hacen al desarrollo histórico de sus propios gustos y las interesantes apelaciones

latentes a la colectividad que suelen orbitar en torno a su proceso de construcción al ser enunciado. Cuando el gusto o la sensibilidad deja de plantearse en términos genéricos y los individuos esbozan su propio relato de construcción del mismo, se pone de manifiesto la asunción práctica que lo social (capital cultural familiar, entorno escolar, origen de clase...) tiene en la construcción de su gusto, su capital y su *habitus* musical, contraviniendo incluso las concepciones genéricas más naturalizadas del gusto en sentido abstracto.

La influencia más destacada en el discurso de la construcción del propio gusto suele ser, como parece razonable, la derivada del entorno familiar más inmediato, sobre todo en lo concerniente a las primeras etapas de la socialización musical que se muestra como una de las más definitorias. J15, cursando estudios musicales, al ser interpelado sobre sus gustos expone que prefiere “*los grupos tipo Skatalà, SKA-P, Dr. Calypso. Porque, ¿sabes? he ido creciendo y mis hermanos escuchaban esta música*” (J15). La justificación razonable —y espontánea— sobre la construcción de su gusto musical que, además destaca haber llevado adelante, a veces, en contra de su entorno social secundario —afirma que su entorno social en la institución escolar prefiere “*música máquina y hardcore y música de esta y... no me gusta*” (J15)—. Se ampara en una cierta “tradición familiar” que le hace valorizar ciertos tipos de música e incluso construir frente al resto de su entorno unas disposiciones del gusto musical relativamente contestatarias (al menos frente a las disposiciones estéticas de sus pares). Musicalmente esta construcción de un gusto derivado de lo familiar (una familia con un capital musical global alto) y enfrentado al gusto de su entorno de iguales (compañeros de clase) se plantea como una pieza fundamental de su identidad musical, algo que, por sus disposiciones, le distingue del resto incluso involuntariamente.

Esta apelación a la dimensión histórica de la construcción del gusto es, precisamente, algo que se manifiesta de forma especialmente clara entre los músicos y los melómanos, que tienden a buscar la génesis del relato de su vinculación con la música a unos orígenes que “vienen de lejos”. AA35, músico con larga formación, también plantea su gusto musical como parte del autorrelato coherente de su

desarrollo personal. También en él, el elemento familiar es decisivo. Hijo de una familia con un capital musical alto (especialmente en su forma objetivada, pues poseían una gran colección de discos de los géneros más variados) no concibe hablar de su iniciación a la música y la construcción de su gusto musical sin apelar al papel crucial que tuvo en ella su entorno familiar más directo:

“A mi hermano mayor le gustaba la música disco en plan 'spaghetti disco' de los 80, de Madonna, la música más comercial... el Bruce Sprinsgteen, el... George Michel, el Michel Jackson, todo eso, ¿no? A mi otro hermano le gustaba: el heavy metal, también le gustaba la música clásica, también le gustaba bastante, pero en esa época a lo mejor no tanto, y el jazz, también tenía alguna cosa de jazz. Pero el jazz en plan Charlie Parker, Thelonious Monk, era jazz en plan Pad Meceney, un jazz más abierto más... que entra mejor. Que también va bien, porque si a mi me hubieran puesto a John Coltrane hubiera dicho: “¿ein?”. Es que hay música que es muy dura de entrar. Y al otro le gustaban las bandas sonoras cosas rarísimas de música alternativa de Danger in Dream, Ryuichi Sakamoto... cosas así, ¿no? Y bueno yo en todo este teje-maneje yo iba escuchando... y no tenía ningún prejuicio, a mi me gustaba todo” (AA35).

JR48, melómano, también trae a colación la influencia familiar para explicar su primera socialización musical, a cuya influencia también da un gran peso discursivo como punto de origen del desarrollo de su gusto por la música:

“Bueno, yo por ejemplo con mi hermano que nos llevamos dos o tres años somos un poco del... sabes, del... vamos, los Rolling, los Beatles, vamos yo al principio, con mi primo también, él me introdujo en... él es gallego que estuvo estudiando arquitectura durante un tiempo... yo por ejemplo escuché con él, yo que sé... el rock and roll del John Lennon... Starting Over me parece que era, que era en vinilo... también porque a él le gustaba escuchar música de este tipo, un poco esas referencias más inmediatas y... bueno, yo me acuerdo en cinta de haber escuchado por primera vez a los Beatles, que fue una cosa...” (JR48)

Un segundo paso es el discurso sobre las mutaciones del gusto musical que se vinculan a la entrada a la “adolescencia” o a la “adulthood”, donde el discurso sobre la experiencia particular del propio gusto musical nos muestra aún más claramente su naturaleza de fenómeno social colectivo. El entorno más inmediato, el de los amigos, es crucial para la formación y constatación de los criterios del gusto durante los distintos momentos de la vida. Por ejemplo D25, músico, reconoce tanto el valor de la influencia recibida por los otros como el de la que él pueda ejercer sobre ellos:

“Siempre dices "he conocido un grupazo" que me han cautivado, he escuchado solamente tres canciones pero es que son increíbles" y entonces se lo cuentas a un amigo, o te lo cuenta él a ti, y así conoces también mucho grupos, ¿no? El boca a boca” (D25)

La particularidad del «capital musical erudito» residiría, principalmente en que se potencia en las redes de intercambio de los grupos sociales. Y, por lo que reflejan los entrevistados, la reproducibilidad digital ha facilitado esa construcción recíproca y colectiva del gusto como un proceso de intercambio social, más o menos recíproco (aunque casi siempre desarrollado en el interior de los grupos sociales de pertenencia y con claras diferencias, pues no todos influyen al grupo del mismo modo). De hecho, la percepción acerca de las nuevas posibilidades sociotecnológicas cala en el discurso de los entrevistados, especialmente, en el de aquellos que sienten haber incrementado de forma más importante su «capital musical erudito» gracias a las nuevas condiciones de la era digital. C25 relata la mutación de su gusto desde su adolescencia como una “evolución” o “apertura”, que refleja su paso de un régimen de consumo cultural más unívoro y vinculado al gusto de su entorno inmediato (como el que plantea en el siguiente fragmento) hacia el régimen de consumo musical que practica en la actualidad y que podría identificarse con un modelo de omnivoridad inclusiva²⁴⁶:

“—Esto lo digo al hilo de la música porque al final sí que me ha ayudado mucho a cambiar, no sé si a evolucionar o no pero en cualquier caso a abrir un poco mis gustos musicales, o sea yo era del rock clásico español y bueno... en mi infancia (risa) mi hermana y Alejandro Sanz y bueno luego en el instituto y tal empecé pues nada lo típico rock español y de ahí no... y me sigue gustando.

—**En tu entorno en el instituto se escuchaba eso... generalmente.**

—Sí, cuando estaba en el instituto recuerdo a mis amigos con los que me iba al parque con los que tal... y

246 La idea de «omnivoridad inclusiva» pretende dar respuesta a una situación observada, aunque requiere de importantes matices. En vez de producirse, simplemente, un cambio en los criterios del gusto asociado a un cambio en el repertorio de consumo, lo que parece observarse en el discurso es más bien que la asunción de los criterios de omnivoridad se realizan sobre la base de los antiguos gustos unívoros existentes. En este caso, el paso de un régimen de consumo musical centrado en la relativa univivencia de los ritmos étnicos y el rock nacional, a un régimen omnívoro no excluye los repertorios pasados (no se hace "borrón y cuenta nueva") sino que se produce una cierta conciliación, generando una inclusividad del gusto. Sin embargo esta omnivoridad inclusiva no es, evidentemente, absoluta. Aunque algunos bagajes, en este caso el rock nacional o la canción de autor (que poseen ciertas connotaciones políticas y de orgullo de origen de clase) sea un equipaje que se llevará con orgullo en el tránsito del régimen unívoro al omnívoro, la risa que evoca el recuerdo de la época en que escuchaba Alejandro Sanz (quizá por su vinculación a la comercialidad ligera, que no forma parte de la nueva estructura de la "cultura legítima", por muy omnívora que esta sea, asociada a un alto capital cultural) revela que no todo es "incluible" en esa omnivoridad inclusiva.

bueno, o sea... en esa línea, bueno rock, no sé hasta qué punto rock, eran pues... eso rock, música de autor suena un poco.... no sabría como definir el estilo “guarro”, música cómo un poco guarra (risa).

—Ponme ejemplo de grupos, por ejemplo, que te gustaban en esa época...

—Pues hombre la época de Ismael Serrano, incluso Javier Álvarez, aunque menos, Extremoduro, de todo eso... Rosendo...” (C25)

La relatada evolución del gusto es, frecuentemente, el reflejo de la evolución de las propias condiciones de existencia. Hitos de las trayectorias personales, como el paso por el instituto, la universidad o el hecho de cursar estudios musicales se muestran también como elementos que influyen el cambio en los criterios del gusto musical (o en ocasiones la apertura inclusiva) siendo decisivos, más que por lo que en sí puedan aportar, por el hecho de sumergir a los sujetos en entornos culturales, a menudo distintos a sus entornos de origen.

Tal y como se refleja en las entrevistas, la construcción social del gusto musical suele manifestarse a través de una narrativa marcada por hitos. A veces álbumes concretos que cayeron en nuestras manos, otras el descubrimiento de grupos o estilos particulares, incluso momentos en los que el gusto empezó a cambiar (o a “abrirse”, esto es, a incluir nuevos repertorios) coincidiendo con cambios sociales en la trayectoria del individuo. En todo caso, parece que el análisis del discurso pone de manifiesto algo interesante, y es que, mientras en un plano genérico suele hablarse del “gusto” y la “sensibilidad” como una condición casi naturalizada, los discursos tejidos como exposiciones de experiencias en primera persona —frecuentemente vinculadas, como hemos visto, a la “otredad” ya sea de personas concretas o de colectivos de pertenencia— tienden a historificar la construcción social del gusto como algo que se encuentra en una red de influencias sociales en continua actualización y desarrollo, y donde el sujeto, lejos de ser ese ente prístino y aislado, es otro elemento de un juego social más complejo.

10.3 . *Las nuevas formas digitales de “descubrir” la música: la «directividad masiva personalizada»*

Al hablar de la noción de accesibilidad, hacíamos referencia a sus matizaciones discursivas. Existe una clara diferencia entre la “disponibilidad” de la información y su acceso efectivo, el cual, finalmente, dependerá de innumerables variables. En una economía que valorizaba la información no sólo por su valor de uso sino también —y especialmente— por su escasez relativa, la accesibilidad se planteaba como una dicotomía («accesible»/«no accesible»); sin embargo, las posibilidades del nuevo paradigma tecnoeconómico de la “abundancia” (bajos costes marginales de la copia digital) y la distribución a través de la red han permitido el replanteamiento de la cuestión atendiendo a sus matices²⁴⁷. Mencionábamos antes la valorización de la “facilidad de acceso” que aparecía de forma recurrente en el discurso de los entrevistados, sobre todo de aquellos que poseían referentes previos de accesibilidad a la música mediante copia (reproducibilidad magnética e intercambios personales generalizados).

Pues bien, la cuestión subyacente parece detectarse de forma clara en el discurso de aquellos que utilizan Internet para acceder a cualquier tipo de contenidos culturales. El problema se centra en la idea de que la disponibilidad de ingentes cantidades de información que pueden encontrarse en la red, aumenta también la dificultad de acceso al recurso específico deseado. Este fenómeno se muestra como una realidad consciente en el discurso de los entrevistados, aunque —como ponen de manifiesto los abundantes giros discursivos— entraña cierta dificultad para ser verbalizado. AA35 lo expresa de este modo:

“Esto... yo creo que la filosofía va en base a la persona que va a buscar información allá. Porque Internet el problema que tiene es que tiene tanta información... y no hay ninguna limitación que para encontrar algo... un ejemplo de una cosa tienes 10.000 ejemplos de aquello y está mezclado. Y ¿dónde está lo bueno? Ese es el problema... (AA35)

247 Para profundizar sobre el cuestionamiento del principio de escasez de la economía a raíz de la aparición de la "abundancia" digital posibilitada por la copia y la distribución masiva posibilitada por Internet, así como algunas de sus implicaciones políticas, ver Bauwens (2009). Para el cuestionamiento crítico de la asimilación de la obras del intelecto ("bienes económicamente extraños") por el sistema de propiedad a través de la interesante aplicación de la noción de "mercancía ficticia" de Karl Polanyi, ver Sádaba (2008).

A nivel discursivo se vincula la ingente —y creciente— cantidad de información como un posibilismo muy valioso pero, a la vez, con una contraparte relacionada con el caos (accesibilidad sí, pero parcialmente bloqueada por la dificultad de acceso, la falta de “orden”, la entropía que caracteriza la propia maraña informacional siempre cambiante y siempre creciente). Algunos entrevistados además llegan a plantear la necesidad de gestionar el acceso de una forma estructurada para lograr no extraviarse en los recovecos de Internet.

JR48, por ejemplo, plantea una genérica noción de “criterio” entendida como una suerte de disposición imprescindible para “orientarse”, para no perderse en la inmensidad de la nueva biblioteca digital mundial que —al igual que la del cuento borgiano— parece ser inconmensurable:

“O sea, me parece alucinante, o sea si un poco reflexiono en eso pues... no sé, es realmente de un valor incalculable, el acceso que puedes tener a tantas cosas, ¿no? Y que bueno, que lo tienes... lo tienes ahí, entonces me parece algo fantástico, [...] eso sí, siempre con criterio ¿eh? [...] Yo creo que lo básico en todo este tipo de cuestiones siempre es el criterio “¿por qué estoy aquí delante?, ¿para qué?, ¿qué es lo que quiero?, etc.” A parte de que, evidentemente, pues puedas navegar y buscar cosas y tengas un día de “esbarjo” [esparcimiento], ¿no? de recreo, pero sí que funcionar por objetivos creo que es importante, quiero decir, hacia dónde vas, un poco, ¿no? [...] Es fundamental que pienses antes, ¿no? Pero claro es que tiene un componente lúdico el tema de la música, y bueno, a veces... [...] cuando tienes el día ¿no? De “pues hoy me voy a dar un...” (risa) ¿sabes? Me voy a permitir un recreo amplio, ¿no? Pero sí que con cierto... con cierta orientación, siempre...” (JR39).

Sin embargo este asunto al que los entrevistados se refieren (mediante expresiones como “orientación”, “criterio”, el problema para discriminar “dónde está lo bueno”, etc.) no es, ni mucho menos, cuestión extraña para los desarrolladores de la Web 2.0 (O’Reilly 2005). La capacidad de discriminar información ha sido una de las preocupaciones claves que ha acompañado, desde sus orígenes, al desarrollo técnico de la sociedad de la información, tal y como se reflejada en la creciente importancia económica y social de los motores de búsqueda, el SEO o los agregadores de noticias. La directividad del “sistema media” (cuello de botella de la cultura) denunciada por la crítica cultural frankfurtiana había sido ejercida hasta hoy en régimen de casi-monopolio por las industrias culturales; la nueva reproducibilidad digital e Internet parecen haber abierto un importante abanico de nuevas

posibilidades, nuevos canales de acceso que alteran esa directividad monolítica y vertical.

Sin embargo, incluso en el supuesto posibilismo absoluto que —para las perspectivas más tecnófilas o tecnooptimistas— constituye Internet, la cuestión de cómo llegar a los contenidos sigue siendo el quid del desarrollo de la red. Y esa es precisamente la razón por la que no dejan de proliferar múltiples mecanismos digitales de lo que los anglosajones llaman “*digest*” (compendio, resumen, boletín) que tratan de seleccionar y sintetizar información. También es por ello que surgen sistemas de valoración social que tratan de aprovechar la inteligencia colectiva para asistir la construcción de criterios (*Menéame* en cuanto a noticias; *Goodreads*, *Entrelectores* o *Quelibroleo* en la lectura; *Filmaffinity* o *IMDB* en el audiovisual...) o adquieren especial relevancia los sistemas de valorización de los usuarios en los grandes portales de venta (desde el popular sistema de Amazon, pasando por los más famosos portales web de viajes, hasta los implementados por la más modesta tienda on-line). ¿Qué otra cosa prometió ser sino la Web 2.0 sino una larga asíntota hacia facilidad de acceso del usuario a una información que ha de resultarle pertinente a través de, entre otras cosas, la llamada “inteligencia colectiva”?

El caso de la música no es tan diferente al de la información en general, es decir, el problema de la orientación, selección y el descubrimiento de material musical nuevo y pertinente sigue siendo una preocupación para el usuario, y así se plasma en el discurso de los entrevistados. La reproducibilidad digital e Internet han posibilitado el surgimiento de múltiples sistemas de accesibilidad (redes P2P, descarga directa, tiendas on-line, etc.), pero es que la accesibilidad, por sí sola, ya no basta para satisfacer la experiencia de fruición cultural. Recordemos el matiz discursivo de la “facilidad de acceso” que introducían insistentemente nuestros entrevistados y tratemos de repensarlo en términos no solo de acceso de lo ya conocido sino como “descubrimiento” de lo nuevo. JM39 expone su valorización del cambio sustancial en su forma de conocer nueva música y desarrollar su gusto musical a través de estos nuevos sistemas de la era digital:

“O sea, para mí, yo creo que una de las revoluciones más grandes que ha habido en Internet a nivel musical ha sido la creación de webs tipo Spotify. A mí eso me ha abierto un... un mundo de conocimiento de música que me parece algo muy revolucionario. Porque... es el descubrimiento directo en el momento. Antes incluso, en la época

en las que empezaba todo el tema de la descarga y tal con el eMule y todo esto, pues la gente te podía recomendar algo y tu esperabas y te lo descargabas y tal, Ahora ya es un poco como una cosa muy directa, como que conectas a Spotify, vas a escuchar a tal persona pero es que luego a través de tal persona puedes clickear y escuchar eso y entonces me parece algo muy bueno para descubrir a gente” (JM39).

Para este entrevistado se trata de una “revolución”, ante todo en cuanto forma de “descubrimiento” de nueva música de una forma fácil e instantánea, sin la mediación del proceso que implican las redes de pares (búsqueda, espera, etc.). Además, el valor fundamental que las plataformas de *streaming* musical —o los sistemas de recomendación musical como el de Last.fm— aportan a la práctica de esa escucha-descubrimiento, es la construcción de un sistema que interconecte a los propios temas musicales y permita saltar de uno a otro en una linealidad “coherente” que reduzca la incertidumbre introduciendo, eso sí, un cierto grado de amortiguada incertidumbre que permita saciar el ansia de “descubrir cosas nuevas”. Estos nuevos sistemas de “orientación” o “directividad” digital del consumo musical permiten —como nos cuenta JM39— que las recomendaciones recibidas excedan nuestra red de contactos personales:

“además con todas estas historias del Spotify y todo esto, me parece que son... programas que son ideales para eso, para descubrir música, ¿no? Porque antes... pues bueno, podías conocer a la gente que... que tu conocías o que te hablan de ella, pero bueno, la verdad es que ahora con estas radios por así decirlo entre comillas, la verdad es que tú puedes descubrir a mucha gente, cuando buscas un poco ahí los artistas relacionados con el artista que estás escuchando, la verdad es que yo he descubierto por ahí a gente que me ha dejado bastante impresionado” (JM39).

Como ya expusiera Bourdieu en *La Distinción*, a nivel discursivo, los relatos sobre el “gusto individual” —que tienden a concebirlo como la más profunda manifestación de sensibilidad y como parte fundamental de la identidad— se enrocan en la consideración de los criterios del gusto como algo naturalizado y prístino. Sin embargo, los usos de la música y las prácticas de escucha en la vida diaria se encuentran en una constante tensión aparente con este discurso de la esencialización del gusto. En el discurso de los entrevistados, sobre todo entre aquellos que poseen un capital musical global y un capital tecnológico de acceso relativamente altos, encontramos precisamente la constante formulación discursiva de la ya mencionada necesidad práctica de introducir en la escucha una cierta “novedad”,

esto es, de “descubrir” música no conocida, y esta necesidad de incorporación de nuevo material tiene que encararse, tarde o temprano con las distintas formas de directividad del consumo. Desde la industria discográfica, a través de las radiofórmulas, hasta la propia influencia de los distintos grupos de pertenencia podrían entenderse —desde la óptica tradicional del “gusto individual”— como formas de directividad del consumo. La directividad, por tanto, es una forma corriente de “descubrir” nueva música (desde una canción que uno escucha por la radio hasta la recomendación personal de un amigo) y es un mecanismo “útil” para incorporar nuevo repertorio a nuestra dieta musical. La tensión discursiva que se genera entre estos dos niveles —la consideración siempre general de un gusto prístino y esencialista (que si se aplicara *stricto sensu* convertiría nuestra dieta cultural en un mero bucle autorreferencial), y la necesidad de introducir la novedad en nuestro régimen de consumo cultural (tal y como dictan los nuevos criterios “distinguidos” de omnivoridad inclusiva)— se concilia en la era digital, sin embargo, a un nivel práctico. Los nuevos mecanismos como los servicios de *streaming*, apuestan por su encaje en esa posición conciliadora. Vienen a sustituir el papel de orientador del consumo a la antigua —impersonal e indiscriminada— dieta de masas, por una directividad, quizás también masiva, pero personalizada.

C25 comenta la incorporación de los servicios de *streaming* y los sistemas de recomendación musical a su rutina de escucha. Los mecanismos de “asociación” permiten reducir la incertidumbre sobre lo que va a escucharse amoldando lo que suena a los propios criterios del gusto del usuario:

“utilizo mucho listas de reproducción, o sea... directamente pincho en algún cantan... en algún autor que me gusta, algún cantante que me gusta y me va... música asociada o... bueno también el Last.fm que te hace algo parecido, y te va asociando (C25).

R27 expone los motivos prácticos que le han llevado a utilizar estos servicios, que sigue compaginando con la descarga directa y las redes de pares. De su planteamiento se desprende un cierto afán de conciliar dos vertientes del consumo musical: “escuchar aquello que te gusta” y “descubrir cosas nuevas”, algo que los nuevos servicios de *streaming* musical le permiten hacer de un modo práctico y sencillo.

“Pues últimamente sí lo estoy utilizando... porque viene ahí toda la música y se escucha on-line, tiene algo de publicidad pero... pero es que al final es uno de los... creo que está bastante bien estructurado. Tiene ahí... ¿cómo se dice? Funciones así bastante curiosas... a lo mejor si te gusta un grupo hay una función que se llama radios de artista, si te gusta un grupo le das y aparecen, te van saliendo canciones sueltas del artista ese y de artistas relacionados con este. Entonces normalmente te gustan o les conoces ya y te gustan, o son grupos nuevos que... son del mismo rollo y mira conoces cosas nuevas también, ¿no?” (R27)

A esas funcionalidades parecen, en definitiva, haber dirigido sus esfuerzos los servicios de *streaming* musical, a conciliar los tres elementos mencionados en el discurso: escuchar “lo que te gusta”, “descubrir cosas nuevas” y facilitar al máximo el acceso.

Se trata de una nueva forma de estructurar los contenidos que permite reducir —al menos relativamente— la directividad indiscriminada de los antiguos canales de consumo (por ejemplo la radio musical). Estos sistemas de *streaming* musical —por varios entrevistados, de hecho, identificados como «radios *on-line*»— permiten al usuario participar, a tiempo real, en la personalización de la directividad que guiará su consumo. C25 también nos habla de su experiencia de uso de uno de estos servicios de *streaming*, en este caso uno “temático”, es decir, acotado a un estilo de música específico, que coincidió con su inmersión en el consumo de jazz:

“Escucho radio on-line, mucho, una... que se llama Aqujazz [...] es una web que tiene distintos estilos de Jazz, bueno... también todo empezó por un *link* en Internet, conocí a un tío, a un pianista de jazz que me mola mucho y... me recomendaron esta página y me moló porque puedes ir eligiendo si lo prefieres en guitarra, en piano, y te vas poniendo temas de jazz en distintos instrumentos, y esa es la que más escucho” (C25).

Y es que el discurso en torno al uso de estos servicios a la vez que parece dar cierta importancia al control de la propia personalización del consumo (elegir estilo, instrumento, etc.), sin embargo, parece aceptar el funcionamiento del nuevo sistema de directividad personalizada de un modo relativamente aproblemático. Se trataría, en el fondo, de una nueva modalidad de radiodifusión que aún siendo masiva, se adapta a cada oyente particular según criterios que o bien él mismo elige (entre los previamente dispuestos) o son directamente estructurados por el propio servicio a través de la combinación de la inteligencia artificial, la inteligencia colectiva y —¿por qué no?— ciertos intereses

comerciales. También el Big Data que estos sistemas generan en torno al consumo musical pueden reportar beneficios a una industria que veía en el P2P no sólo una pérdida de beneficios directos, sino la pérdida del control sobre la información acerca del qué (quién, cuándo, cómo) se escucha.

El *streaming*, sin embargo, no es precisamente una tecnología de última generación. Su aplicación como sistema de difusión de audio ya se había popularizado hace más de una década, coincidiendo con la difusión de la banda ancha, a través de redes sociales como Myspace (nacido en 2003) o servicios web de videodifusión como Vimeo (2004) o Youtube (2005). De hecho, es destacable el papel que, antes de la aparición de los modernos sitios de *streaming* musical, ya tenía, por ejemplo, Youtube. El sitio, originalmente pensado para la difusión de material audiovisual, sufrió un proceso de reapropiación tecnológica por parte de los internautas —clave en el temprano crecimiento de su importancia en la red— que derivó en un uso nuevo y no previsto de su tecnología de difusión por *streaming*: la utilización de Youtube como repositorio y reproductor musical. El uso no previsto se fue generando con la subida masiva tanto de actuaciones en directo, como de álbumes musicales completos o por pistas que comenzaron a realizar los usuarios (cuya imagen podía ser desde una captura estática de la portada del propio disco hasta un montaje fotográfico)²⁴⁸. JM39, músico y usuario de Youtube —que utiliza tanto para acceder a contenido como para difundir su propio proyecto musical— relata su experiencia de uso de esa web como herramienta para “descubrir” música:

“—cuando estoy buscando un tipo de música en concreto que quiero escuchar, pues... llegar a ella con... con facilidad y con rapidez, ya te digo sobre todo a través de Spotify, bueno, también de Youtube, ¿no? Que también Youtube es una manera muy importante, claro que pensamos en Youtube a nivel imagen pero la verdad es que yo Youtube utilizo más a nivel música que a nivel de imagen [...] Me refiero a que busco en Youtube, cuando utilizo Youtube, la mayor parte de lo que busco en Youtube es buscar grupos de música, buscar cantautores, buscar listas

248 Este fenómeno, entre otros, contribuyó a la tensión entre la industria discográfica y el gigante del *streaming* de vídeo. La industria pasó años reclamando el borrado de todos los contenidos cuyo copyright le pertenecía y que aparecían en Youtube sin su consentimiento. La empresa respondía eliminando esos vídeos, pero a sabiendas de que la velocidad con la que era repuesto por los internautas hacía imposible que las “denuncias” pudieran acabar con todo el contenido. Los responsables de Youtube siempre fueron conscientes de que la clave de sus ingresos por publicidad se generaba, en gran parte, gracias a contenidos sobre los que ni la corporación ni los usuarios tenían licencia. Tras ser adquirida por Google, se decidió comenzar a cerrar pactos con la industria cultural. Un ejemplo de ello fue la creación del canal VEVO (2009) que, utilizando la tecnología de difusión en *streaming* de Youtube difundiría los contenidos de forma “lícita”. Google y la industria, pactaron repartirse los ingresos generados por la publicidad de dicho canal acabando así con el tradicional conflicto que los enfrentaba.

de lo que sea, ¿sabes?, haciendo un directo...

—**Enfocado musicalmente...**

—Sí, casi siempre Youtube lo utilizo enfocado musicalmente” (JM39).

Esa nueva funcionalidad, derivada de la reapropiación o uso no previsto en el diseño que los usuarios hicieron de la plataforma se constituyó, en muchos sentidos, en el precursor de los modernos servicios de *streaming* musical. F20, recientemente aficionado a la música negra americana también sitúa a Youtube como una pieza clave del proceso “autodidacta” que le llevó a introducirse en el consumo de ese estilo de música:

“—me gusta Ray Charles.... Y básicamente yo creo que viene de eso todo... o sea empecé escuchando Ray Charles porque lo vi en la TV...

—**Viste la película...**

—Sí. Vi la película y a partir de eso me puse a buscar... vamos. Pero, claro, no tenía bien asentado como empezar a buscar eso. No sabía que género era ni nada y una vez que ya me metí en el tema y pues... a partir de Youtube, pues lo típico, metes un vídeo y empiezan a salir otros del género, tipo Jerry Lee, ¿sabes? Cosas así...

—**Una cosa te lleva a...**

—Sí, una cosa te lleva a la otra, efectivamente” (F20)

Lo que puede apreciarse en el discurso de los entrevistados, es que la verdadera clave de la valorización social de los servicios de *streaming* no radica sólo en su papel de repositorios que ponen cierto repertorio a disponibilidad del usuario, sino en la forma “inteligente” en que los contenidos se entrelazan y pueden llevarte de uno a otro manteniendo un hilo conductor, que mantenga cierta relación. Una vinculación que, como revela el relato de F20, ni siquiera requiere de un conocimiento previo (capital musical erudito) sobre el estilo, ni siquiera —en un caso extremo— requiere conocer la denominación del propio estilo; basta con tomar uno de los muchos hilos posibles y el sistema nos llevará automáticamente a la madeja. Esto llevó a Youtube a convertirse en uno de los primeros sistemas de “descubrimiento” difuso —pero no absolutamente inconexo o caótico, sino relativamente ordenado— de la nueva música. A35, músico y melómano, nos cuenta su utilización de la plataforma

Youtube como herramienta para saciar su afición por las versiones (*covers*) y su descubrimiento de los “vídeos destacados”, sugerencias relativas a una búsqueda concreta que ofrecía el propio Youtube:

“El Youtube a veces tiene “vídeo destacado”, ¿no? Yo a veces lo he mirado y a veces sí que vale la pena. Realmente hay alguien que se ha mirado aquello y ha elegido uno que está bien. Me acuerdo de buscar versiones de... un tío que tocaba la guitarra, un *amateur*, no es ningún famoso, una versión de Dire Straits. Y resulta que lo puse, y realmente entendí por qué era vídeo destacado [...] Y un otro día, cuando se murió Dio. Siempre cuando se muere alguien famoso, empiezan a salir vídeos de homenajes, y había 50.000. Pues había uno destacado, y lo miré. Y era un niño que a lo mejor tenía 16 años o así. Y era... su canción de Holy Diver, pero una canción de balada, o sea era lenta, y tenía una guitarra acústica. Y el tío cantaba superbien, y se había elegido... la versión era impresionante, era muy buena, porque era solo él con la guitarra acústica y con unos acordes que, la armonía estaba muy bien buscada, ¿no? Para encontrar un punto de... de lamento, de pena... estaba superbien y era un chaval que era superjoven, y era un niño y realmente... yo creo que con eso si que se lo curran. Hay cincuenta mil vídeos, y tal pero yo creo que el destacado yo si creo que está bien elegido realmente.” (AA35)

La reproducibilidad digital e Internet han cambiado la forma en que accedemos a la música, pero también la forma en que “descubrimos” nueva música. Los servicios de *streaming* y los sistemas de recomendación musical han venido a ampliar el espectro de directividad antes ocupado tan sólo por las formas clásicas de la industria cultural (radiofórmulas, cine, TV...) y las recomendaciones personales (amigos, familiares...) a la antigua directividad (masiva o personal) viene a sumarse una nueva forma que va ganando importancia en los usos y el discurso: la directividad masiva personalizada.

Estos nuevos sistemas, de vida relativamente corta, se hallan aún en construcción, pero ello no ha impedido —tal y como se pone de manifiesto en el discurso de nuestros entrevistados— que hayan comenzado a influenciar decisivamente en las prácticas relativas a la escucha musical desplazando en importancia a las tradicionales formas de directividad del consumo.

10.4 . *La escucha más allá del deleite: música como dispositivo funcional*

Como ya reflejara Bourdieu en la *Distinción* (2006), la filosofía de la estética “pura” se basa en la valorización de la contemplación y la correspondiente negación de la funcionalidad de lo artístico. El arte autónomo genera un espacio simbólico autorreferencial (campo) donde su lógica es relativamente dominante. Pero las pretensiones de la estética pura no se agotan en dicho espacio, sino que trascienden más allá y se convierten en referentes de valorización y jerarquización del arte y la cultura en el grueso del cosmos social (cultura legítima, referente del capital cultural).

Sin embargo, en el terreno de la acción cotidiana, encontramos continuas subversiones prácticas de las máximas de fruición del arte legítimo. La música es una de las artes que se encuentran en la parte alta de la jerarquía de la distinción y para la que la contemplación es sinónimo indiscutible de “sensibilidad”. Sin embargo, sus modos de fruición “legítima” —las formas de escucha— están sufriendo una importante mutación. La reproducibilidad mecánica, y aún más la reproducibilidad digital, han posibilitado nuevos tipos de escucha, como es el caso de las escuchas no exclusivas. Compaginar acciones simultáneas con la audición de música es hoy una práctica cotidiana y socialmente transversal. La música suena en los bares mientras la gente conversa y bebe o en los centros comerciales mientras compra, los transeúntes pasean al perro con los cascos en los oídos y los trabajadores escuchan la radio musical en el reproductor de su coche durante las retenciones de tráfico matinal. La mayor parte del tiempo en el que la música está presente, no lo está en solitario, es más, la mayor parte de ese tiempo, ni siquiera ocupa un primer plano. Los protagonistas de estas acciones están charlando, caminando o conduciendo y “escuchando música” sólo como actividad complementaria. La música, a modo de una suerte de “banda sonora” de nuestras vidas, está cada vez más presente en lo cotidiano sin ser, necesariamente, el centro de nuestra atención.

La expresión que utiliza R27 al ser interpelado por su régimen de escucha ilustra esta idea de la presencia continua de la música en nuestras vidas en los tiempos de la reproducibilidad digital: “*Yo creo*

que escucho mucha música. O sea estoy todo el rato, constantemente escuchando música” (R27).

MC57, ama de casa, suele poner la radio mientras realiza tareas domésticas. Al ser preguntada acerca de sus hábitos de escucha, en particular, sobre si escucha la radio habitualmente, responde: “*Bastante. Es lo que más me acompaña en casa*” (MC57). La radio “acompaña”, la música suena y genera un ambiente particular, se la esté escuchando atentamente o esté sonando de fondo mientras realizamos otra tarea.

X24 se refiere en estos términos al hablar de sus prácticas diarias de escucha musical:

“normalmente siempre llevo encima un reproductor de mp3, ya sea porque voy en transporte público o porque estoy en el gimnasio o lo que sea, pues siempre escucho alguna cosa” (X24)

La música envuelve gran parte de sus actividades cotidianas como ir al trabajo en el transporte público o hacer ejercicio en el gimnasio. Es un telón de fondo omnipresente. También es el caso de B62, que pasa buena parte de su día desplazándose en su propio vehículo:

“al estar bastante rato en el coche y... moviéndote y tal es muy cómodo poner la radio y... a ver, tampoco te vas a estar siempre acosando ahí con las noticias que a veces son repetitivas y siempre dicen lo mismo... entonces hay mucha parte del día que sí que oigo²⁴⁹ música, sobre todo ya te digo cuando me muevo de un lado para otro” (B62)

El cambio en las prácticas de escucha trasciende incluso la complementación de actividades de transición (desplazamientos, esperas, etc.), algunos entrevistados exponen su utilización de la música durante la jornada laboral. C25 expone sus prácticas de escucha durante sus horas de oficina como algo que forma parte de su forma de estructurar el trabajo:

“Utilizo mucho... últimamente cada vez que intento, o sea, cada vez que meto a buscar una canción... en Youtube o tal... lo escucho mucho en el curro... No sé si esto tiene... bueno sí, al final uno escucha para trabajar una música que le gusta o que está adaptada a ese momento. Para trabajar, como me paso muchas hora escribiendo o muchas horas pensando, pues... utilizo mucho listas de reproducción, o sea... directamente pincho en algún cantan... en algún autor que me gusta, algún cantante que me gusta y me va... música asociada o... bueno también el Last.fm que te hace algo parecido, y te va asociando pues yo que sé, música más estilo tango electrónico, yo que sé, pues The Massive Attack, Gotham Project, algo así que me ayude un poco más a pensar y que no me... obligue a pensar

²⁴⁹ Resulta curioso incluso en los términos en los que el entrevistado hace referencia a su actividad, él mismo la sitúa de forma más o menos consciente en un plano secundario al referirse a “oír música” en vez de a “escuchar”, cuyas diferencias semánticas suelen tener que ver, precisamente, con el grado de atención prestada a la actividad.

qué está... ¿sabes?” (C25).

La entrevistada recalca la dimensión funcional de la música —en concreto de cierto tipo de música— la cual utiliza como dispositivo de concentración, como herramienta que genere un ambiente adecuado para trabajar. Esta misma entrevistada afirma tener “música para distintos momentos”, es decir, música cuya funcionalidad y ambientación se adecue a la situación y la acompañe. Pone como ejemplo su forma de empezar el día: “*en casa cundo nos levantamos por la mañana pues me gusta escuchar algo más animado*” (C25). En algún momento de la conversación, la entrevistada llega a hacer una interesante referencia explícita a la utilización casi-consciente de la escucha de música en su vertiente de dispositivo funcional, o cuanto menos, asistente, para generar, mantener o cambiar estados de ánimo:

“cuando estás en casa y te apetece y tienes un estado de ánimo... concreto, pues siempre la música te lleva o a alcanzarlo o a mantenerlo o a canbiamlo incluso” (C25).

Las nuevas formas de escucha desprendidas de su ritual —como ya dijera Benjamin, por efecto de la reproducibilidad— pasa a cumplir papeles muy diferentes en la vida cotidiana (“compañía”, “ambientación”, “concentración”, “dar ánimo”...) que exceden el mero deleite contemplativo. Aunque quizás sea justo plantear que de los antiguos rituales de escucha se pasa a formas más informales, quizás no exclusivas, pero no por ello menos ritualizadas. La escucha diaria en trayectos, en el gimnasio, al despertarse o en el trabajo, puede llegar a convertirse en un cierto tipo de ritual cotidiano. Menos solemne, pero igualmente recurrente e importante para la estructuración de nuestra vida diaria y la conformación de nuestras subjetividades.

10.5 . *Modalidades de escucha: nuevas formas, antiguas jerarquías*

Pero es necesario hacer ciertas matizaciones sobre estos discursos generado en torno a los usos de la música como dispositivo funcional. Siguen existiendo distintas formas de escuchar la música y cada modalidad de escucha constituye, en sí, una forma de distinción y una muestra de “sensibilidad”. Las

distintas formas de escucha se encuentran también en una clara relación de jerarquización, algo que no deja de ser evidente en las distintas manifestaciones discursivas.

Por ejemplo, la ya referida utilización funcional de la música, aquella modalidad de escucha que va más allá del mero deleite (“acompañar”, “despertarse”, “cambiar el estado de humor”...), vincula el arte a la “funcionalidad mundana” y se opone, por tanto, a las disposiciones legítimas de la contemplación “pura” del arte (Bourdieu 2006). En cierto modo, supone una subversión de lo que la música “merece”, de la dimensión ritual, del respeto que se considera que socialmente se “debe” al arte legítimo. Por ello, la escucha funcional ocupa el puesto más bajo en la jerarquía de las modalidades de escucha frente a las formas contemplativas, consideradas las formas “legítimas” por excelencia. Y es que desde la filosofía de la estética “pura”, la escucha de la música es un acto “sacralizado”; la contemplación “adecuada” de la obra musical requiere de todos los sentidos del que escucha, así como de una particular disposición del “alma”. Es considerado, como todo acto importante, como un acto exclusivo y necesariamente excluyente. D25, músico, hace la clara distinción entre la forma en la que se ve obligado a escuchar la música normalmente —mediante el iPod en sus desplazamientos— y la modalidad de escucha que plantea como ideal, su forma “favorita”, para la que, reconoce, no siempre tener tiempo:

“Hombre mi forma favorita [de escucha] siempre es en casa, generalmente con cascos y... con las luces apagadas. Cuando... cuando tienes tiempo, claro. Y eso... igual ahora no es tan habitual, pero cuando tienes tiempo, sobre todo algún disco que ha salido de algún grupo que te guste y dices “voy a dedicarle el tiempo que se merece” y tal... Entonces lo escuchas...” (D25)

De su planteamiento se desprende que se trata de una forma de respeto hacia el propio objeto artístico, que “merece” una escucha exclusiva y dedicada. Sin embargo, como refleja el discurso del entrevistado, esta idea purista de la escucha es un *desideratum*. Es la forma ideal, pero no siempre puede llevarse a cabo, ya que la celebración del “ritual” requiere de la confluencia de recursos materiales y situacionales cuya coincidencia no siempre depende del escuchante (tiempo, espacio adecuado, equipo de calidad...).

F20, aún sin ser músico y, por tanto, no pertenecer al espacio de producción musical *stricto sensu*,

también hace un planteamiento discursivo muy parecido. Pone, en su caso, especial hincapié en el aislamiento como base fundamental de la que sería su modalidad de escucha ideal:

“Siempre me encanta ponerme los cascos porque es la forma que más... que me separa ¿no? Más... que se escucha como más... mejor por decirlo de alguna manera, que en el ordenador. Además puedo regular también mucho más el volumen de lo que el ordenador puede ofrecerme. Y me gusta más...” (F20)

El disfrute, la contemplación “perfecta” de la obra, necesita, en resumidas cuentas, de exclusividad, dedicación y aislamiento. La escucha ideal según la lógica contemplativa de la estética pura es la que permite convertir el objeto artístico en el epicentro de la fruición, del goce estético, colocar al objeto en comunión con aquel que, sencillamente, la disfruta.

En el caso de aquellos entrevistados que tienen una mayor vinculación con la música, esta práctica toma una disposición aún más trascendente. La escucha es considerada parte del aprendizaje del músico, por lo que su disposición no debe quedarse en la mera contemplación, en el gozo sin más, además debe de ser una disposición analítica. Como nos relata apasionadamente A35:

“Es como si tuvieras que poner el microscopio en una cosa y analizarlo y con las orejas, si tú escuchas música y música pero vas cambiando siempre y no repites es imposible apreciar “¡H****a, pues esto aquí está haciendo algo!”. Y era muy analítico, y por lo que respecta a ahora, claro, para hacer eso yo me ponía unos cascos y me aislaba y tal y cual, y eso ahora no lo puedo hacer, porque, bueno, por muchas cosas, claro que lo puedo hacer, algún día lo hago. Pero creo que la forma ideal es esta. No tener ninguna distracción, cerrar los ojos y empezar a escuchar, y sentir y entender lo que está pasando, todos los instrumentos por separado y a la vez como... porque la música es un mundo que no termina nunca” (AA35)

JM39, músico con formación clásica en conservatorio, también nos habla de sus formas de escucha. Admite que la forma más común que tiene de escuchar música es en el coche durante los trayectos diarios, aunque él mismo matiza que no le parece la forma más idónea de escuchar cierto tipo de música, como por ejemplo, la música clásica:

“—La mayor parte de la música que escucho, la escucho en el coche.

—¿Tienes un buen equipo?

—Sí, bueno, un equipo que me permite... Es verdad que el coche no es un buen lugar para escuchar música clásica, por ejemplo...

—¿Por qué?

—Porque la música clásica como tiene bajadas subidas, los *pianos, fortes...* yo creo que la manera mejor de escuchar música clásica es o con cascos o con absoluto silencio en tu casa, sentado y sin hacer otra cosa que no sea escuchar la música clásica. Exigen mucho precisamente por esas bajadas y subidas de matices que tiene la música clásica” (JM39)

Volvemos al planteamiento discursivo sobre la forma ideal de escucha que, de nuevo, es un *desideratum*. Se escucha de una forma —adaptación práctica al momento— pero se tiene en mente la jerarquización de formas de escucha, hay formas cotidianas que no son consideradas las más “adecuadas”, y aun así se practican, pero siempre aparece de fondo el discurso del “deber ser”, de la forma en la que el arte “merece” ser percibido.

A17, a su vez, plantea que suele escuchar música directamente del ordenador portátil —sin mediación de cascos o altavoces— ante lo que matiza: “*No es el mismo tipo de sonido, ¿no? Pero bueno, me conformo*” (A17). La propia apelación a la conformidad o resignación supone, en cierto modo, un reconocimiento tácito de la mencionada jerarquía de las modalidades de escucha. Implica la idea de que hay formas “mejores” de escucha (más “legítimas”) pero de que las cuestiones prácticas se imponen en las formas cotidianas de escucha.

Las reproducibilidad mecánica primero, y luego la digital, han permitido nuevas formas de audición musical que son, en esencia, distintas al planteamiento contemplativo y exclusivo tradicional en la cultura “legítima”. Aunque se asume que estas formas o modalidades de escucha (la “funcional” y la “contemplativa”) conviven efectivamente dentro del espacio de las prácticas, eso no excluye la existencia de una férrea jerarquización sobre las formas de escucha; incluso, como hemos visto, de formas “normativas” de escucha que a fuerza de aparecer en el discurso se van perfilando como un lugar común (dedicación exclusiva, aislamiento, en casa, con cascos, con tiempo...). La valorización de la forma contemplativa se hace más nítida —como se ha comprobado a través del discurso de músicos y

melómanos— a medida que se incrementa el capital musical global del entrevistado, donde, además, las precisiones normativas sobre la escucha “ideal” se hacen más explícitas en el discurso.

En síntesis, han aparecido nuevas formas de escucha, posibilitadas por las nuevas condiciones materiales, que han comenzado a colonizar el espacio de la escucha musical. Probablemente, o al menos así parece destilarse del discurso, estas formas funcionales y no exclusivas ocupen un mayor tiempo en la escucha diaria que las formas contemplativas y excluyentes. Sin embargo, y ello es importante, esta mutación en las prácticas no ha venido acompañada de un cambio paralelo en las jerarquías y formas de valorización de las modalidades de escucha. Las nuevas formas de escucha han aparecido y han ido siendo adoptadas prácticamente, pero no a costa del cuestionamiento de las antiguas jerarquías y visiones normativas de la escucha, que, por su parte, no parecen haberse movido un ápice de lo que dicta la filosofía de la estética “pura”. Las nuevas formas de audición se han incorporado a la panoplia de las ya existentes, pero no por ello han venido a derrocar las antiguas jerarquías de las formas de escucha. Por el contrario parecen haberse instalado junto a ellas en una situación de subordinación jerárquica, mientras se han ido consolidando como las formas más presentes en la vida cotidiana de las sociedades de la era de la reproducibilidad digital.

10.6 . *Música “en vivo”: de la escucha contemplativa a la “experiencia total”*

Dentro de la ya mencionada jerarquización de las formas de escucha que caracteriza a la “cultura legítima” y entre la que podemos distinguir distintas modalidades estructuradas según su valorización social o grado de “legitimidad”, no puede olvidarse una variante crucial: la escucha de la música en “vivo” o “directo”²⁵⁰. Y es que, el anteriormente expuesto crecimiento del sector de la música en

250 La ambigua utilización de los términos “música en vivo” y “música en directo” sugiere realizar algunas precisiones. La expresión «música en directo» hace referencia principalmente a una simultaneidad temporal que vincula ejecución y escucha, y se contrapone al término «diferido». Ese rasgo temporal (sincronización) es su característica definitoria, por lo que la escucha de un concierto sería considerado directo —al menos en el discurso común como el que vemos reflejado en nuestras entrevistas— tanto si es “mediado” por un medio de difusión masivo (“lo emitieron en directo”) como si es escuchado de un modo presencial (“me gusta la música en directo”). La expresión “música en vivo” —posiblemente proveniente del “*live music*” inglés—, sin embargo, suele hacer referencia explícita a la vivencia presencial de un concierto

directo reflejado en los datos del consumo musical y su creciente peso relativo dentro de los mercados musicales, no es tan sólo un dato numérico. Lo cierto es que el nuevo auge de la “cultura del concierto” se refleja claramente en el discurso de los entrevistados de una u otra forma. C25 plantea su valorización del concierto en una curiosa acepción, el uso particular del mismo como una forma particular de la economía del don, algo con lo que obsequiar a alguien, no regalando un objeto material sino la oportunidad de asistencia a un evento musical: “*es algo que me gusta mucho también, regalar conciertos”* (C25). JR48, por su parte, aun siendo un reconocido amante de los discos, plantea a través del discurso las sensaciones positivas que le suscita su percepción del ya mencionado auge de la música en directo:

“Hombre, lo que se está viendo... o lo que yo... un poco te transmite... mucha gente se está lanzando al directo. Y... bueno, los de antes y los de ahora. Hay mucho directo. Yo creo que eso es positivo, ¿no?” (JR48).

Pero, ¿qué se esconde tras ese halo de “positividad” discursiva que se percibe en torno a la escucha en directo? La valorización social particular de una práctica que suele plantearse, quizás no tanto por oposición, pero sí en comparación o referencia a la escucha de la música grabada. JM39, músico de formación y profesión, identifica el concierto como toda una “experiencia” que, en cierto modo, tiende a superar a cualquier otra forma de escucha posible:

“De hecho me parece... vamos me parece una experiencia. Me han pasado cosas muy curiosas que yo creo que le pasa a mucha gente, que es que alguien que te recomiendan por Internet y escuchas un audio en Myspace o lo que sea, te resulta a lo mejor incluso te puede resultar mediocre y vas a verle a un concierto a esa misma persona y te resulta bueno. Creo que realmente... el directo, por lo menos yo en los directos que siempre he buscado, siempre me han dado mucho más que el disco. Prácticamente siempre, de hecho suelo ir a un directo un poco buscando eso” (JM39)

El imaginario de la música en vivo se teje especialmente en torno a lo que podríamos considerar un

a nivel experiencial. No obstante su utilización no es necesariamente inseparable de la presencialidad. Existe en el uso del término un importante matiz que se refleja, por ejemplo, en la utilización que industria ha hecho del término “en vivo” para etiquetar ciertos productos fonográficos. Básicamente aquellos álbumes que —en contraposición a los álbumes de estudio— recogen la grabación tomada directamente de un concierto (álbumes tan renombrados como el “Live at Wembley” de Queen que recoge el famoso concierto celebrado en dicho estadio en 1986 o el “Live at the BBC” de los Dire Straits que recoge las grabaciones emitidas por dicho medio, serían ejemplos de obras conocidas y re-conocidas de ese tipo específico de productos culturales). En las enunciaciones discursivas observadas en las entrevistas, ambos términos y entornos semánticos (“música en vivo” y “música en directo”) son empleados contraponiéndose a la escucha de la música grabada, lo que nos lleva a aceptar —tras las precisiones realizadas— ambas formulaciones, aunque siempre separando sus significaciones en base al universo connotativo que evocan.

“discurso de la experiencia” y toma connotaciones de “singularidad”, “exclusividad” y referencias claras a ese “goce de los sentidos”. Si la modalidad de escucha contemplativa se planteaba como la ocupante de la posición más alta en la jerarquía de las formas de escucha de la música grabada, el discurso que se enuncia en torno a la experiencia musical en vivo viene a ocupar una jerarquía superior —aunque relativamente diferente y, en la práctica, complementaria—, una “experiencia total” que supera la mera escucha para integrarla dentro de todo un nuevo marco de recepción y disfrute. El concierto es escucha, pero no es *sólo* escucha, es comunión social y es participación.

A17, expone su consideración del concierto como la forma superior de vivencia de lo musical, precisamente apelando, entre otras cosas, a la dimensión colectiva del evento.

“Y... también es más chulo ir de concierto y verlo allí y al final te acaba gustando mucho más que escuchar la música. Y no sé, verlo en vivo y en directo pues es mucho mejor. También, pues poder estar con todo el mundo y todo eso es más chulo” (A17)

La referencia semántica —corriente ya en el lenguaje cotidiano— a la «vida» (“música en vivo”) como metáfora lingüística de identificación del concierto es ciertamente un lugar común del imaginario sobre la música. Aunque ya se haya convertido en una expresión trivial, esta identificación de la recepción presencial de la obra y la “vida” no está libre de connotaciones profundas que tienen que ver precisamente con esa raíz discursiva que se percibía —aunque en negativo— en las campañas de la AFM bajo la imagen del “malvado robot” que “deshumanizaba” a la música y que hacía de la experiencia de escucha algo “frío” y carente de “vida”.

C25 lleva su narrativa incluso más allá de la mera preferencia por el concierto como forma de “escucha colectiva” vinculando la experiencia musical que supone la música en vivo con una experiencia de tipo físico, algo que vincula al cuerpo con la emoción y se convierte en la culminación misma de la experiencia musical. Sobre la experiencia de la música en vivo, expresa:

“Al final... me gusta mucho más, o sea, tienes que buscar más el momento más especial, pero, pero bueno, al final es como... yo creo que es la parte de la música que más me gusta, ¿no? Porque al final, bueno, sí, cuando estás en casa y te apetece y tienes un estado de ánimo... concreto, pues siempre la música te lleva o a alcanzarlo o a

mantenerlo o a cambiarlo incluso. Pero un concierto es como la... la apoteosis, algo que te gusta de repente lo estás viendo pues... en directo y no solamente te traslada emocionalmente sino que yo que sé, te eriza también... es algo casi físico que te sale del cuerpo y bueno..." (C25).

La imagen de la “apoteosis”, una suerte de “elevación mística”, esto es, experiencia de tipo espiritual, se entreteje en el discurso con una vivencia claramente corporal. Esta aparente paradoja que aúna en el discurso al “alma” y al “cuerpo” como receptores simultáneos de la experiencia musical ya la había puesto de manifiesto Bourdieu en la Distinción, donde apuntaba que *"el arte es también una “cosa corporal” y la música, la más “pura” y la más “espiritual” de las artes es sencillamente la más corporal. Vinculada a unos “estados de ánimo” que son también estados de cuerpo o, como antes se decía, humores, la música cautiva, arrebatada, mueve y conmueve"* (Bourdieu 2006:78). Y es precisamente esta dualidad de la experiencia musical del directo, esta apelación a la movilización —en su doble sentido de *moción* y *conmoción*— simultánea al cuerpo y al alma, uno de los vectores que eleva el discurso acerca de esta práctica al nivel de «experiencia total». En esta concepción discursiva de la práctica de la escucha en directo, se supera la consideración de la misma como “forma de escucha” y pasa a identificarse con la “inmersión”, esto es, más que ser entendida como escucha (práctica específica), es entendida como “vivencia”. Es también en este sentido que hablamos de la consideración de esta práctica específica que supone la asistencia a la ejecución de música en vivo como la manifestación discursiva de una «experiencia total».

También existe en esa vivencia del concierto un trasfondo vinculado a lo temporal, que se percibe en el discurso y que complementa esta elevación discursiva de la asistencia presencial al acto de ejecución musical. Si la expresión “música en vivo” hace referencia a la vivencia experiencial, a la inmersión y al sentir espiritual a la par que físico del público (no sólo asistente sino participante y copartícipe), la otra expresión común que suele hacer referencia a esta experiencia (“el directo”) posee esa clara connotación doblemente temporal. El directo se vincula a la temporalidad, por una parte, en tanto en que se contrapone a su opuesto (“en diferido”) basando la experiencia en la sincronización de la ejecución y la recepción. El directo hace coincidir en el tiempo al “emisor” y al “receptor”, y el discurso

sobre el directo destaca esa propia relación “no mediada”²⁵¹ como un valor en sí. Por otra parte, la asistencia al concierto se vincula a la temporalidad representada por el *kairos* griego, el tiempo de la oportunidad —opuesto al *Kronos* devorador e ineludible—.

Por oposición a la “repetibilidad” asociada a la reproducibilidad mecánica —uno de los «efectos fonográficos» de Katz, el dominio sobre el momento y las veces que la música se puede escuchar— el concierto adquiere una singularidad en su dimensión de experiencia irrepetible (podrás ir a otro concierto del mismo grupo, pero ya no será el *mismo* concierto). Por ejemplo, JR48, melómano, al ser interpelado acerca de sus gustos musicales, rememora *motu proprio* y con emotividad la lista de algunas de sus vivencias musicales en directo como quien despliega, a la vez, un autorretrato (definición de trayectoria del melómano) y un cierto juego —aunque no necesariamente consciente— de distinción:

“incluso a conciertos, pues... pues había ido a ver a Supertramp, a Bob Marley, a los Rollings he ido, bueno a los Rollings hasta hace poco, porque es uno de los grupos que... a Police, eee... bueno estos grupos de... de los 80 y luego bueno, Deep Purple, bueno un poco...” (JR48)

Esa referencia a los conciertos vividos es, además, un juego de distinción muy particular, que se fundamenta en un *kairos* infranqueable. Se trata de un capital adquirido formado de pequeñas experiencias vitales que es, además, imposible de adquirir para el que no las ha ido viviendo²⁵². En algunos casos como el de grandes estrellas ya desaparecidas (Bob Marley, por ejemplo) la imposibilidad es aún más manifiesta.

La repetibilidad que Katz destacaba como efecto crucial de la reproducibilidad mecánica es, se nos muestra precisamente en su opuesto como una de las claves de la valorización de la música en vivo y en directo. Al concierto le será adjudicado, discursivamente, un efecto aurístico —al más puro estilo de Benjamin— un “aquí y ahora”, un ser irrepetible que le da el valor de vivencia única anclada a una

251 Como ya advertía Hennion, no es cierto que el concierto en vivo y en directo sea una relación no mediada, pues existen cientos de mediaciones (desde los micros, altavoces, instrumentos, pantallas, escenario, hasta la situación social específica que supone el evento musical, etc.). Podría decirse que esta idea de “inmediatez” (no-mediación) que se vincula al imaginario del concierto es, en realidad, parte de su propia mitología y así se trasluce en el discurso de los entrevistados.

252 Bourdieu solía decir que la adquisición de un cierto *habitus* requería de tiempo, “tiempo para perder el tiempo”. En el caso de la música grabada, el tiempo perdido puede —relativamente— recuperarse, el individuo puede recurrir al fonograma y aumentar su capital musical global. Pero la vivencia del concierto, en tanto que experiencia histórica, es realmente —y ahí radica en parte la singularidad que estos discursos analizados le adjudican— insustituible e incanjeable.

temporalidad (el momento específico, la ocasión, el *kairos* que no hay que dejar escapar). Lo repetible (la grabación) valorizado por su repetibilidad (“puedo escucharlo cuando yo quiera”) es, curiosamente valorizado en su caso opuesto (el directo) por su irrepetibilidad (“es una experiencia única”). Esta singularidad temporal viene a terminar de perfilar el imaginario tejido en torno al discurso de la “experiencia total” que supone la música en vivo y en directo en contraposición a las formas de escucha surgidas a raíz de la reproducibilidad.

10.7 . De nuevo la “canción”: la “nueva” unidad de recepción²⁵³

La reproducibilidad digital de la música ha venido aparejada a un fenómeno notable sobre el que apenas se ha prestado atención: un cambio en la concepción de unidad de la obra musical directamente vinculado a las nuevas prácticas de consumo de la música en la era digital.

Recordemos que, como ya reflejara Katz (2010), las nuevas potencialidades de la reproducibilidad mecánica replantearon las condiciones de posibilidad de la obra musical en múltiples aspectos, aquellos que él recogió bajo la denominación de «efectos fonográficos». De entre ellos, nos interesa recordar aquel al que Katz se refirió como efecto de “temporalidad”. Según su planteamiento, la duración máxima de los primeros soportes —recuérdese que entre 1877 y 1948 las grabaciones no superaban los cuatro minutos y medio— condicionó, no sólo los estándares de grabación, sino los estándares de la composición de la música e incluso —podríamos añadir— vino a modificar, a largo plazo, las disposiciones fundamentales de la escucha (*habitus* musical).

En la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, todo comenzó a cambiar. La introducción del LP permitió registrar grabaciones mucho más largas modificando nuevamente las condiciones de posibilidad de producción de las obras de música grabada. Es cierto que el nuevo formato siguió

²⁵³ Aunque posiblemente fuera más preciso —y se prestara menos a confusión— hablar en términos de "tema musical" y "álbum", generalmente los entrevistados utilizan los términos "canción" y "disco" para referirse a esos mismos conceptos. Utilizaré indistintamente ambos pares terminológicos introduciendo las aclaraciones pertinentes cuando estas sean necesarias.

conviviendo con los sencillos (*singles*)²⁵⁴, pero los recientemente aparecidos discos de larga duración abrieron todo un abanico de posibilidades creativas. Nació el “álbum musical” como concepción de obra unitaria y fue tomando asiento entre el público conforme se iban consagrando grandes obras planteadas en este nuevo formato. El álbum era en sí una propuesta, la nueva “ópera total” de la música grabada, que podía mantener una cierta unidad temática y de la que el público podía exigir coherencia no sólo externa (respecto al resto de la obra del artista) sino interna (respecto a sí mismo como un todo coherente). Se empezó a componer pensando en el álbum como obra de arte, a cuidar más el orden de las canciones y sus transiciones —así como a “mimar” el arte gráfico y el diseño— y a promocionarlo como “producto”. El álbum desplazó al sencillo no sólo en la jerarquía de legitimidad cultural que vertebraba la música grabada, sino que, con el tiempo —y especialmente entre los mayores amantes de los fonogramas—, pasó a convertirse en la unidad artística de referencia. El triunfo del formato LP, fue el triunfo de una nueva concepción artística de la música grabada.

Sin embargo, en nuestras entrevistas observamos que uno de los efectos que la reproducibilidad digital está teniendo en torno a las prácticas musicales es precisamente la relativa reversión de este fenómeno que se observa como algo especialmente visible en el discurso de los entrevistados más jóvenes. Entre las nuevas generaciones ya socializadas en la digitalidad, el tema musical (“canción”) vuelve a adquirir la entidad discursiva de unidad de referencia artística, llegando incluso a difuminar la predominante posición del álbum (“disco”). Por la forma en que su discurso se plantea, sin embargo, está lejos de ser un desafío a lo existente en forma de reivindicación estética o política. No parece haber, en realidad, cuestionamiento teórico del álbum como idea o como unidad artística, tan solo, o al menos así se formula, una adaptación práctica —en el sentido más bourdiano del término— y no problematizada, a las nuevas condiciones de posibilidad que vuelven a elevar a la “canción” (tema musical) al nivel de unidad básica de recepción de la obra de arte.

254 Estos fonogramas podían albergar una —como mucho dos— canciones de duración estándar por cara y solían dedicarse a la difusión comercial de los *hits*. Sin embargo, en el “fenómeno *single*” también es destacable la figura de aquello que se ha venido a conocer popularmente como las “caras B”, las canciones que acompañaban al single en la otra cara del vinilo y que, en ocasiones, han sobrellevado mejor el paso del tiempo que los primeros, sobre todo entre los melómanos, que veían en estos temas la ocasión que el artista tenía de salirse de la más estricta comercialidad que caracterizaba al single en su funcionalidad promocional/comercial y permitía una cierta experimentación o propuesta alternativa.

J15, el más joven de nuestros entrevistados, expone: “*busco por Internet algunas canciones en concreto o algún disco que ha salido... pero normalmente las canciones*” (J15). F20 también confiesa manejarse más a menudo con “*canciones*”, “*me descargo esa canción y la escucho*” (F20), expone, “*porque yo realmente soy muy de esto, yo no soy muy de discos, soy de canciones separadas*” (F20). A17, otra de nuestras entrevistadas más jóvenes, expone su preferencia por las “*canciones*” respecto a los “*discos*”:

“Claro, comprar un disco también es un poco solo limitarte a una única... a un único cantante o un único estilo de música, que sí, está bien, ¿no? Pero al final te acaba cansando. Claro, es siempre repetir lo mismo. Sí que me gusta escuchar un rato pero, después me gusta más variar. Y entonces claro, como quiero coger una canción de aquí y otra de allá pues no me puedo crear un disco con todas las canciones” (A17)

Justifica su discurso en la monotonía que supone para ella tener que escuchar demasiado tiempo algo que resulte parecido. La valorización de la variedad parece entroncar perfectamente con la idea de «omnivoridad» que planteábamos anteriormente en esta tesis, por lo que la “pequeña subversión práctica” que llevan a cabo estos adolescentes ni siquiera parece contradecir los valores fundamentales del sistema de valorización artístico que, como ya expusimos, convierte la pluralidad y la variedad en uno de sus criterios básicos de distinción. La nueva realidad digital parece favorecer una escucha más transversal, posiblemente del mismo modo en que fue favorecida la aparición de la radio en el pasado, con la salvedad de que los nuevos canales de acceso a la música digital parecen menos directivos que las radios tradicionales.

El álbum (“disco”), sin embargo, sigue manteniendo su estatus de unidad de referencia artística en el discurso de los adultos, especialmente entre los músicos y los melómanos (aquellos que, sin ser músicos, poseen un mayor “capital musical erudito”). En sus discursos se refieren constantemente al “disco” como entidad artística incuestionada y unidad de recepción. En el caso de los melómanos como fetiche fuertemente asociado a su materialidad. En el caso de los músicos, además, se sigue considerando el álbum (“sacar un disco”) como uno de los hitos fundamentales de la carrera musical (marca de trayectoria), crucial, sea o no su venta la forma de subsistir del músico. De hecho, y como veremos en el próximo epígrafe, para aquellas generaciones socializadas en la era de la reproducibilidad mecánica, los

discos —esta vez, en su doble acepción de “álbum” y de “soporte físico vinilo”—, lejos de ser olvidados, adquieren un nuevo sentido, sobre todo, en el plano emocional.

10.8 . *La emoción y sus anclajes físicos*

La vinculación entre la emoción y la materialidad de las reproducciones es un fenómeno que aparece constantemente en el discurso de nuestros entrevistados adultos. En la línea de lo planteado por Hennion, la «*mediación*» ejercida por los soportes de la música supone algo fundamental en la experiencia de la escucha musical. A veces, como ya a exponíamos al analizar las nuevas formas de escucha, la “conjuración” de la música mediante sus soportes tecnológicos adquiere la dimensión de todo un verdadero ritual. A la vez, este anclaje de la música con lo emocional, nos remite a la idea de «*musical affects*» planteada por DeNora. La música se convierte en un “recipiente” de emociones y recuerdos, pero no de una forma inmediata (no mediada), sino, tal y como planteaba Hennion, por mediación de sus anclajes físicos. El soporte se convierte en fetiche y el supuesto desmoronamiento del aura se vuelve más bien una transmigración de la misma (como ya sugiriera Latour). La grabación tiene un nuevo “aquí y ahora” en su soporte físico que, para el coleccionista, adquiere una nueva valorización que bien podría ser llamada aura, y aun así, sería un aura distinta a la planteada por Benjamin (pues su singularidad es relativa desde el momento en que puede copiarse o volver a comprarse).

La mejor forma de ilustrar la idea de que la música y sus soportes ejercen el papel de depósitos de recuerdos y emociones, es atender a las referencias de los propios entrevistados. JR48, por ejemplo, pone el acento sobre un disco en particular, que le evoca ciertos recuerdos:

—“Yo me acuerdo de una... fíjate, me acuerdo de una anécdota. Mi abuela, en el año 90 y pico me regaló un disco de Sting.

—¿Ah sí?

—Una cosa espectacular de la abuela. Porque yo tenía, yo le di alguna referencia y tal, así más de foto, pero ella

me fue y me compró aquel disco” (JR48).

La evocación de un disco particular, lleva al entrevistado a acordarse de un ser querido ya fallecido. Más allá de lo anecdótico, la dimensión discursiva del planteamiento evidencia la vinculación que este entrevistado, realiza de forma casi-consciente entre memoria, emoción y la música mediada por un soporte físico, en este caso, el vinilo que le regaló su abuela.

Los soportes de la música adquieren, con el tiempo, un nuevo sentido, una segunda vida que les da una nueva funcionalidad. El pasado cristaliza en los objetos, o, mejor dicho, en nuestra relación con ellos. La base material de la música se convierte en parte de los anclajes materiales de la constitución del sujeto. Ayudan a definir, ante nosotros mismos y ante los demás nuestro «yo» y nuestra trayectoria.

Los discos son bienes simbólicos y, por tanto, símbolo de distinción en la acepción más bourdiana del término (capital cultural objetivado), pero su sentido profundo va más allá de la mera distinción. También son dispositivos de autocontemplación, de recuperación de memoria, de introspección, puertas sensoriales hacia el “adentro” y hacia el “pasado”. Es por ello que los discos se atesoran —se “guardan” y se “conservan”, si acudimos a los términos más utilizados por los entrevistados—, aunque ya se posean los álbumes en CD o en mp3 para poder escucharlos en el coche, el reproductor de mp3 o el ordenador. Como dice JR48, “*algunos de vinilo me los he vuelto a comprar en CD*” y aun así, afirma satisfecho: “*los tengo ahí, los de vinilo los conservo*” (JR48).

La idea de la “conservación” o de “guardar” esos soportes, representantes de un pasado cristalizado en su anclaje material, aparece en la mayor parte de los discursos de aquellos entrevistados adultos que vivieron en su juventud la época del vinilo. B62 nos cuenta:

“Tengo un tocadiscos y... y tengo vinilos, vinilos que... bueno, ya son algunos de ellos ya son viejos y alguno queda de los Hombres G, de Julio Iglesias hay alguno, eee... Mocedades, gente de esta está por ahí todavía... guardaditos, guardaditos, sí, sí, y la verdad es que sí que funciona. De vez en cuando pues aún pongo alguno porque a mi mujer le gusta. Y no se oyen mal, se oyen bien.” (B62)

Este anclaje no se limita sólo a los discos, sino también a los aparatos tecnológicos de reproducción

que, sobre todo entre los oyentes de edad más avanzada, se envuelven en un cierto halo de nostalgia de juventud. MC57, por ejemplo, hablaba así de su viejo tocadiscos: “*todavía lo guardo como una reliquia. Y tengo los discos originales. Algunos funcionan perfectamente*” (MC57). B62 lamenta, con cierta nostalgia, que la escucha de vinilos se haya perdido con el tiempo y ya sea sólo una práctica social rara que sólo lleva a cabo una selecta minoría:

“Lo que pasa que claro, hoy en día esto ya está casi desaparecido en combate, ya es difícil entrar en una casa y que tengan el tocadiscos con vinilos a no ser que sea gente que le guste mucho mucho la música y los tienen guardados y... de vez en cuando los ponen” (B62)

Por lo que puede deducirse del discurso de los entrevistados más mayores, no parece que la práctica de reproducción de vinilos sea una práctica cotidiana, sino más bien algo reconocido como ocasional. Es su dimensión emocional, y no tanto su práctica cotidiana, la que le otorga un lugar preeminente en el discurso. La escucha del tocadiscos se convierte para ellos en algo que, cuando sucede, adquiere una cierta forma de ritual de rememoración del pasado. Una sesión de escucha de antiguos vinilos es, del mismo modo que una sesión de visionado de antiguos álbumes de fotos, una pequeña ceremonia íntima de conexión con el pasado.

Incluso en su dimensión de capital musical objetivado, la posesión de una discoteca familiar encierra también una socialización musical marcadamente emocional. En ocasiones, los discos suponen una sucesión de hitos vitales. Se pueden identificar momentos de la vida a través de los momentos en que ciertos discos entraron en nuestra vida o cobraron especial importancia. Es el caso de AA35, a quien parece que la afición y el amor por la música pasaron a formar parte de él como disposición muy pronto, por influencia de sus familiares (sobre todo sus hermanos mayores). Es consciente y se siente afortunado de haber podido acceder a todo ese capital en un momento en que la posesión de una amplia discoteca familiar marcaba claramente la diferencia entre los niños de un mismo estrato social aún en fase de socialización musical:

“Bueno, pues yo... cuando... yo tengo tres hermanos y soy bastante más pequeño que ellos, con el grande me llevo 10, cuando yo tenía ocho, el grande tenía 18, y los otros... me llevo 8 y 7.... por decir algo. Claro, cuando yo era

pequeño, ellos... en aquella época había los vinilos y ellos, en mi casa siempre ha gustado mucho la música, a mi padre le gustaba, y entonces mi hermano mayor empezó a comprarse discos y era DJ de estos de tal y...” (AA35)

El entrevistado percibe claramente el relativo “privilegio” que supuso la accesibilidad a todo ese «capital musical objetivado» en un momento en el que el acceso masivo a la música era algo mucho más raro (poco común): *“todos mis hermanos se gastaban las pelotas que ganaban en discos, con la cual cosa llegó un momento en que en mi casa igual había 900 discos de vinilo, que es una animalada. Nadie... nadie lo tenía, ¿no?”* (AA35). Habiendo vivido la evolución de los sistemas de reproducibilidad, no duda en contraponer esa situación de su infancia a las posibilidades de la reproducibilidad digital, donde el acceso es relativamente más sencillo y menos costoso. *“Porque en aquella época no era como ahora que “download, download...”* (ríe mientras hace el gesto repetido de apretar un botón). *Claro, tenías que pagar* (gesto de pagar)” (AA35).

Sin embargo, sus percepciones en términos de oportunidad y privilegio no empañan la vinculación emocional que refleja respecto a las escuchas de su infancia y los soportes técnicos que se la permitieron. Para él, la escucha y la progresiva incorporación de todo ese capital musical objetivado, era una práctica lúdica y la rememora como tal:

“Y yo me acuerdo que uno de los pasatiempos que yo tenía era ir allí, a la habitación y mirarme todos los discos que había por ahí y empezar a escuchar y... me lo pasaba teta. Había discos de todo [...] Y bueno yo en todo este teje-maneje yo iba escuchando... y no tenía ningún prejuicio, a mí me gustaba todo” (AA35)

La narrativa que envuelve a su práctica también parece otorgarle una cierta dimensión ritual vinculada al disfrute que le producía el contacto con esa materialidad musical: ese “teje-maneje”. La naturalización de un juego que, con el tiempo, ha considerado decisiva en su opción de profundizar en el estudio de la música. Se trata de un claro ejemplo de la construcción de un *habitus* musical, en términos de Bourdieu, en base a las condiciones de posibilidad ofrecidas por el acceso al capital musical objetivado que suponía la discoteca familiar.

También JR48 expone claros tintes de emocionalidad vinculados al propio acto de ir a comprar discos. Apreciamos, a través de él, el discurso del melómano que hace del consumo musical —consumo

en el sentido más estricto del término, pues implica la transacción económica— una verdadera práctica ritual:

—“Yo por ejemplo sí que hago todavía... a veces me voy a Discos Castelló que es lo... y a veces aquello... un poco...

—¿Qué es, una tienda de aquí de Barcelona?

—Sí, es de lo poco que queda... ¿sabes? Está en Barcelona, en la calle Tallers.

—Ah, Tallers es donde estaba todo lo de la música y...

—Sí, el “carrer Tallers”, sí, sí. Entonces allí te pierdes un poco porque tienen mucha cosa muy variada, y entonces [...] en temas de músicas, pues bueno, te sumerges allá y buscas” (JR48).

Una práctica que se proyecta como el reducto espiritual del melómano frente a un mundo de consumo acelerado y efímero. La tienda de discos, un lugar para “perderse” y en el que uno se “sumerge”, el templo del saber musical fonográfico, como lo era la biblioteca en cuanto a la literatura para cualquier hombre ilustrado. El establecimiento especializado —enfrentado en el imaginario a las grandes cadenas tipo Corte Inglés o Fnac, que “dehumanizan” el ritual de consumo— adquiere también, en su materialidad, un fuerte sentido simbólico. Se convierte en el espacio de retiro lúdico donde ya sólo unos pocos fanáticos del fonograma —una “selecta minoría”— acude para encontrar la música grabada en su lugar de anclaje más “verdadero”: el reducto, último santuario, de la reproducibilidad musical.

Vistas las campañas que analizamos previamente sobre la música enlatada representada por el “malvado robot”, no deja de ser curioso que estas narrativas se manifiesten en la actualidad, precisamente, en el discurso de los más melómanos. Los antiguos plantamientos “luditas” de los amantes de la música —y en ello hay que incluir tanto a las campaña de la AFM como a gran parte de la producción intelectual de la crítica cultural de la primera mitad del siglo XX, los apocalípticos a los que, en palabras de Eco les “*repugnaba meter en la máquina la monedita*”— son ahora los defensores de los antiguos anclajes físicos de la reproducibilidad frente a la irrupción de los nuevos.

La ya mencionada vinculación de los soportes a la emoción, su función como dispositivo de memoria, de distinción y de configuración del «yo» son claves decisivas en esta re-valorización de los antiguos soportes. Por otro lado, la adaptación práctica —la que hace que se reconozca que la escucha se realiza generalmente mediante los nuevos soportes digitales— no invalida toda la emocionalidad depositada en los antiguos anclajes físicos. Todo ello da sentido al repunte en las ventas de vinilos; y, a su vez, ayuda a entender por qué dicho repunte ha sido, en realidad, tan relativo²⁵⁵.

255 En España, desde 2005, se ha venido produciendo un repunte de las ventas de vinilos, de lo cual los medios se han venido haciendo eco quizás con más entusiasmo del que dicta la prudencia. De 16.000 vinilos vendidos en 2005, se ha llegado hasta los 141.000 en 2011 (cifra que se ha mantenido estancada hasta la actualidad). Sin embargo, en este caso, la relatividad del dato parece más destacable que el dato mismo. En el año 2012, sin ir más lejos, las ventas de LP de vinilo suponían a penas un irrisorio 1% del total de los ingresos del mercado discográfico (SGAE 2013).

11 . SUMARIO Y CONCLUSIONES

Acceso y escucha musical en la era digital: cambio, resistencias y adaptación práctica

La presente tesis ha supuesto un recorrido extenso por la sociología de un objeto poliédrico y lleno de matices. A pesar de su corta existencia, la reproducibilidad sonora de la música se nos ha mostrado como un fenómeno social con un desarrollo especialmente intenso, que ha penetrado rápidamente en nuestras vidas y que ha servido de marco a cambios profundos en la forma en que experimentamos la producción, el acceso y compartición o la escucha de la música. Resulta, por ello, difícil tratar de sintetizar lo aprendido y lo aportado —la frontera, si la hay, es siempre difusa— en un último y definitivo apartado destinado a separar “el grano de la paja” y ahorrar, así, al ávido y apresurado lector el seguimiento de los pasos que nos han traído hasta aquí. Sin embargo, las síntesis son necesarias, y lo son por dos razones: la primera, y más importante, es porque son útiles; la segunda, porque permiten cerrar una empresa con esa liberadora —aunque también secretamente temida— sensación de clausura. El presente capítulo pretenderá alcanzar un cierre doble, esto es, servir a la vez de recapitulación general y de espacio de exposición de conclusiones que apunten a posibles —e incluso, me atrevería a decir, necesarios— desarrollos futuros.

La revisión crítica de toda una tradición teórica que ocupó la primera parte de esta tesis, me sirvió para plantar los cimientos de una perspectiva propia así como para delimitar —y construir— el objeto de investigación. Traté de llevar a cabo mi idea de construir una «sociología de la música y su reproducibilidad sonora» del único modo que se me antojaba plausible, esto es, tratando de recurrir, por un lado, a la tradición de la «sociología de la música» y, por otro, a la trayectoria teórica de una «sociología de la reproducibilidad del arte y la cultura», ya que, sólo en la intersección de estas dos tradiciones me parecía viable definir mi objeto de estudio, problematizarlo e investigarlo.

Arrancamos esta revisión de la mano de **Walter Benjamin** y su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica”, pionero no sólo en la teorización sociológica de la propia noción de

“reproducibilidad mecánica”, sino también en el esbozo de toda una teoría de la valorización de los bienes simbólicos. Su noción de «aura» —de la que he tratado de reivindicar su condición eminentemente sociológica— o su distinción entre el “valor de culto” y el “valor exhibitivo” de las obras de arte, sentaron las bases de la problematización de mi objeto de estudio, así como supusieron un esfuerzo de nominación y conceptualización de una gran variedad de elementos ignorados hasta entonces por la sociología del arte y la cultura. Su análisis de las implicaciones sociales de la reproducibilidad mecánica fue tan original como fundamental. Sentó las bases necesarias para comprender el amplio abanico de efectos sociales que el cambio en el paradigma tecnoeconómico implicaría en la reproducción, distribución, percepción y producción de lo artístico, esfera dentro de la que —como es obvio— se ubica gran parte de la actividad musical. Una aportación clave del análisis de Benjamin fue, sin duda, su apuesta teórica por entender la llegada masiva de la reproducibilidad mecánica a la práctica totalidad de los espacios de producción cultural como una trasposición tardía de las condiciones de producción del capitalismo —las que la Revolución Industrial había supuesto, un siglo antes, en la estructura— al plano de la superestructura.

Continuamos de la mano del texto de **Theodor Adorno** y **Max Horkheimer** “La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas” perteneciente a la *Dialéctica de la Ilustración*, del que pudimos extraer varias lecciones fundamentales. Retomando la sugerente línea abierta por Benjamin, los frankfurtianos se propusieron aplicar el aparato teórico de análisis de la Crítica, tradicionalmente utilizado para el análisis de la base económica o estructura, para —en esta ocasión— dar cuenta de la producción cultural, esto es, iniciaron la construcción de lo que podría denominarse como una “crítica de la superestructura”. Su teorización fue, aun más ambiciosa a propósito de los cambios en el modelo de producción cultural derivados de la reproducibilidad mecánica, siendo pioneros en concebir el nuevo entramado que el capitalismo generó en torno a la circulación de lo simbólico como un sistema, al que denominaron “Industria Cultural” (IC). Esta conceptualización permitió a los frankfurtianos iniciar una línea teórica orientada hacia la crítica del nuevo sistema como un todo integrado, fundado en estrategias comunes tales como el “estilo único” o la “totalización de una lógica”. Además, la IC teorizada por

Adorno y Horkheimer, tenía la (perversa) virtud de ser un sistema totalizante que incorporaba, incluso, a las distintas formas de disidencia cultural, a las cuales utilizaba para mantener la apariencia de pluralidad donde, en realidad, gobernaba un férreo proceso de estandarización cultural destinado, en última instancia, al control del sujeto. La “fórmula” (estructura subyacente a la obra cultural-industrial) o la “*réclame*” (creación funcional de orientación directamente publicitaria) no eran, para ellos, sino evidencias de que el arte, en la era de la cultura industrial, había abandonado definitivamente cualquier vestigio de un posible cometido expresivo para servir únicamente a un fin sistémico: el mantenimiento del *statu quo*.

Tras el recorrido por los análisis globales del sistema de producción y consumo cultural en la nueva época de la reproducibilidad mecánica, consideramos pertinente penetrar en las particularidades que este nuevo contexto tuvo en el objeto musical. Entre todas las estrategias posibles, opté por realizar un recorrido por la sociología de la música de **Adorno**, frecuentemente considerado como padre de la disciplina. Aunque la música y sus implicaciones en lo social habían venido siendo desde antiguo un lugar común en la reflexión filosófica —ejemplos de ello son las reflexiones de Platón, Aristóteles o Agustín de Hipona—, el de Theodor Adorno fue el primer proyecto de creación de un abordaje global y sistemático de lo que hoy puede denominarse como sociología de la música, así como también fue pionero en vincularla, en tanto que objeto, con el nuevo contexto tecnoeconómico derivado de la reproducibilidad mecánica. En la larga trayectoria de su teoría pueden definirse tres momentos clave a los que hemos accedido a través del análisis de tres de sus obras más paradigmáticas.

El primero, encarnado por el ensayo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha” se ubica, por así decirlo, en la misma línea “dura” de la Crítica Cultural en la que se sitúa el texto sobre la Industria Cultural que escribió con Horkheimer. En esta primera etapa, la música no constituiría más que otro elemento de la superestructura utilizado por el capitalismo para tratar de controlar a los sujetos. De ella destacan nociones como la “fetichización” o la “regresión de la escucha” que fueron fundamentales para las primeras problematizaciones sociológicas de la música, pero que, a la

vez, simplificaban en demasía la complejidad del propio objeto musical y sus procesos asociados de producción y consumo.

El primer atisbo de viraje vino de la mano de la *Filosofía de la Nueva Música*. En esta obra, la sociología de la música de Adorno comenzó un largo proceso de emancipación respecto a la mirada crítica más ortodoxa, basada en una perspectiva teórica estructural, y caracterizada por su abstracción y alejamiento de las particularidades de los propios espacios de producción artística. Fue precisamente en la *Filosofía* donde —a través de las figuras de Schoenberg y Stravinski— Adorno tomó por vez primera como objeto de estudio sociológico al propio espacio de producción musical, sus concepciones, proyectos y disputas internas. Aun visibilizando, en el fondo, un conflicto que era el de las élites intelectuales —las que formaban las distintas corrientes de vanguardia de la música culta o académica²⁵⁶—, el planteamiento de la *Filosofía* vino a entender como campo de luchas dialécticas al propio espacio social de producción artística dibujada por la crítica más ortodoxa, hasta entonces, como un todo sin fisuras —monolítica, dirigista y casi omnipotente— al servicio del sistema de producción capitalista. Este planteamiento le permitió abrir una nueva línea de reflexión, sin duda, más sugerente y compleja que sus primeros abordajes críticos al objeto musical, sembrando el germen de muchas de las perspectivas que, en el futuro, tratarán de dar cuenta de los espacios sociales de producción del arte.

Pero fue en la etapa final de su obra, aquella que hemos identificado con “el último Adorno”, la que supuso el giro más importante en su sociología de la música y el que le hizo ganarse el puesto preeminente del que goza hoy en dicho campo. La obra más característica de esta etapa final es su *Introducción a la Sociología de la Música*, obra que consistió en la recopilación de doce lecciones que pretendieron sentar las bases de conceptos que marcarían el desarrollo de la disciplina hasta la actualidad. De esta última etapa, hemos destacado la incorporación de planteamientos teóricos como recurrir a la interdependencia y la multicausalidad, que le llevaron incluso a criticar abiertamente algunas

256 Es importante mencionar que el aumento en la complejidad de sus concepciones acerca del espacio social de la producción musical, entendido como un espacio dialéctico de lucha y, por tanto, no monolítico sino relativamente abierto a disputa, no se extendió al objeto "música popular" y su espacio de producción, sino que se ciñó exclusivamente al campo de la música culta o académica. Sin embargo, la ruptura (al menos en ese espacio particular) con la propia noción de producción cultural manejada por la crítica ("racionalizada", "estandarizada", en definitiva, "industrializada") supone, en sí, todo un hito no sólo en la sociología de la música sino en conjunto de la sociología del arte y la cultura.

de las interpretaciones tradicionales del materialismo. A su vez, profundizó en la relación entre lo tecnológico y lo musical, desarrolló la noción de “técnica” entendida como *tertium comparationis* entre tecnología y sociedad, y esbozó nociones como la de “mediación” o “autonomía” que, como luego pudimos comprobar, tan fructíferas resultaron en manos de los abordajes posteriores de la sociología del arte y la cultura.

A la siguiente fase de desarrollo de nuestro campo de estudio, la que corresponde a lo que podría denominarse como la madurez de la sociedad de masas, llegamos de la mano de **Umberto Eco** y su “Apocalípticos e Integrados”. Entre sus principales aportaciones a nuestro marco teórico, se halla su esfuerzo por visibilizar y someter a un interesante análisis, la escisión de la intelectualidad del momento utilizando como eje de referencia su relación con las —como él prefería que se denominaran— «comunicaciones de masa». De este análisis surgen los tipos ideales de “apocalíptico” e “integrado”, dos maneras opuestas de posicionarse en relación a la nueva realidad de la producción cultural en la era de la reproducibilidad. La línea apocalíptica implica una visión “externa” a la cultura y despectiva para con la masa, aborda la producción cultural de la industria como engaño o manipulación, como comunicación unidireccional arriba-abajo y no duda en vincular el auge de las comunicaciones de masa con la destrucción del sujeto²⁵⁷. Los integrados, por contra, carecerían de posicionamiento crítico respecto a la nueva lógica de producción y consumo que implica la reproducibilidad, se consideran parte integrante de esta cultura y, por tanto, no problematizarían sus objetos sino que, sencillamente, los consumirían inmersos en una fruición “ingenua”, ajena a los juegos de poder que integran la comunicación.

De la confrontación de estas dos posiciones pretende Eco extraer una síntesis, una suerte de propuesta crítica que sea capaz, por un lado, de ir más allá del mero goce *naïve* del integrado y, por otro, superar los conceptos fetiche de “masa” o “sistema” que implican una concepción excesivamente dirigista y monolítica de la comunicación que maneja el apocalíptico; su propuesta es abandonar los

²⁵⁷ Es importante tener en consideración que, en esta corriente, no sólo se ubicaría a la Crítica Cultural —en la que situábamos a la Escuela de Frankfurt—, sino también a la intelectualidad conservadora y su característica visión elitista de lo cultural. “La rebelión de las masas” de Ortega y Gasset sea, quizás, el caso más paradigmático de este telón de fondo en la España del momento.

prejuicios culturales o los “*a priori*” moralistas y entender a la IC no como un mecanismo de dominación sin fisuras, sino más bien como un sistema de condicionamientos en el que se articulan producción y consumo. Su estrategia para conseguir este cometido es la de entrar en las particularidades de la cultura de masas recuperando sus objetos u obras concretas (así como las relaciones del público con dichos objetos). Este gesto llevó a Eco a poner en cuestión la compartimentación radical —propugnada especialmente por los apocalípticos— que separaba de forma taxativa, a la cultura legítima —y digna de ser analizada en su contexto y particularismos— y al resto de la producción cultural. Su insurrección práctica, esto es, su desafío al sistema de jerarquización del arte consistió en el —diría Haraway— «esfuerzo blasfematorio» consistente en emprender el análisis particular de objetos que el apocalíptico no consideraría ni tan siquiera legítimos de ser analizados más allá de su condición de meros engranajes de la superestructura (como los cómics de Superman o las tiras de Peanuts) y, además, poner el relación intertextual a estos objetos con referentes de la cultura legítima (llega incluso, por ejemplo, a trazar relaciones entre el mito del héroe moderno que encarna el superhéroe y aquel de la mitología clásica).

Es necesario añadir que más allá de este replanteamiento general acerca de la producción cultural en la era de la reproducibilidad mecánica, Eco realiza una prolífica expedición en el terreno específico de lo musical, y lo hace a través del abordaje de dos cuestiones igualmente sugerentes. Una es el análisis de la canción de consumo, en particular del caso del “Mito Pavone”, entendido como icono generacional de la “música ligera”, o el contraejemplo de lo que denomina “la canción distinta” cuyo ejemplo encarnarían bandas como Cantacronache. Otra es la indagación acerca de los cambios sociotecnológicos derivados de las nuevas posibilidades implícitas en la reproducibilidad sonora de la música, en la que destacan las nuevas potencialidades creativas que se abren ante el artista. Esta incursión en la aplicación social de las (entonces) nuevas tecnologías le sirven de pretexto para denunciar el moralismo de ciertas posiciones tecnofóbicas que —siempre con un trasfondo nostálgico y elitista/paternalista— cargan contra las innovaciones tecnológicas como si cualquier hecho social que altere las condiciones de producción y consumo supusiera, en sí, una amenaza al arte mismo.

En cuanto a **Pierre Bourdieu**, hay que reconocer que su influencia ha sido especialmente decisiva para esta tesis en múltiples aspectos. Su obra me proporcionó varios elementos que venían a enlazar con las líneas de evolución observadas hasta el momento en las obras analizadas. La aportación más crucial del sociólogo francés a la sociología que me proponía armar fue, sin duda, la que subyace en su «teoría de la práctica». Sus conceptos clave (campo, *habitus*, capital simbólico, violencia simbólica, etc.), profusamente interrelacionados en su teoría, constituyen una aproximación que trata de superar tanto las posiciones tradicionales del estructuralismo como las del subjetivismo, tratando de poner fin a la eterna pugna que ha enfrentado en las ciencias sociales a la estructura y la agencia. La articulación de los espacios sociales (complejos y relacionales, pero relativamente autónomos) a los que llama “campos” con lo que él denomina sistemas de disposiciones (incorporadas), sin dejar de lado cuestiones claves como el poder (dominación y violencia simbólica) o todo un sistema de desigualdades (reflejadas en la noción de capital simbólico), constituye una perspectiva articulada y ambiciosa capaz de dar cuenta de realidades sociales complejas, como demuestra la pluralidad de esferas en las que el propio Bourdieu la aplicó con éxito notable.

Algo que realza especialmente el valor de la teoría bourdiana de cara a su utilización por parte de una sociología de la música como la que propongo es, precisamente, el hecho de que surgiera en el propósito de dar cuenta del espacio de producción cultural, es decir, dentro del propósito —latente en gran parte de la obra de Bourdieu— de “objetivar a la intelectualidad”. Su abordaje del “campo intelectual” y de subcampos más específicos como el “campo artístico”, el “campo periodístico” o el “campo académico” supuso un ejemplo práctico para todo abordaje del espacio social de la música. De hecho, y aunque generalmente en forma de notas o menciones tangenciales, las referencias al objeto musical aparecen de forma recurrente en su sociología. De esas menciones, hemos destacado (por la especial influencia que han ejercido en nuestro marco teórico) las llevadas a cabo en *La Distinción* —sobre todo en lo que respecta al gusto y al consumo musical— y el breve ensayo sobre Beethoven que constituye un interesante análisis de lo que podría considerarse la génesis del campo musical.

Sobre el conjunto constituido por la tradición que hemos agrupado bajo la denominación de **Estudios Culturales** (EECC) hay que destacar algunas de las aportaciones más decisivas a nuestro marco teórico. La primera es su afán por cuestionar los postulados tradicionales de la Crítica Cultural sin renunciar a los principios críticos. Esta “revisión crítica de la Crítica” se hizo patente en su enfoque neogramsciano —uno de los grandes puntos de convergencia de la mayor parte de los herederos del espíritu del CCCS— que permitía a estos teóricos criticar algunos de los implícitos del estructuralismo más recalcitrante, sin tener por ello que renunciar a la óptica marxista del conflicto social y su aplicación específica al mundo de la cultura en la era de la comunicación de masas. En cierto modo, los estudios culturales se construyeron a sí mismos utilizando como referente negativo a instituciones como la Escuela de Frankfurt. En el caso de los estudios culturales de la sociología de la música, su particular bestia negra teórica se identificó con la tradición adorniana de la que, sin embargo, sus corpus bebían —y beben— de forma evidente.

La que podríamos considerar la segunda gran aportación de los EECC a nuestro marco teórico se deriva, precisamente, de esta lógica de contraposición al enfoque tradicional de la Crítica. Consideraban a esta última como una perspectiva excesivamente teórica y abstracta, fundada en una concepción determinista de los sentidos/significados [*meanings*] en la cultura y una visión de la comunicación basada en la prescripción ideológica que ignoraba la complejidad de respuestas del público. Frente a estos planteamientos trataron de recuperar la conexión de la investigación con el plano de la acción a través de los principios de lo que, en el mundo anglosajón, se conoce como “grounded theory”. Su compleja concepción de las prácticas culturales se reflejó en la asunción de nociones como la de “reapropiación”, que vino a subvertir la idea de sentido único, o la “performatividad”, la cual vino a dar carácter de acción a actividades frecuentemente consideradas pasivas (como la propia escucha). Estas nociones, entre otras, vinieron a complejizar notablemente las —hasta entonces, dominantes— concepciones sobre la cultura y la comunicación. Para esta recuperación del estudio de lo cultural en su contexto práctico, los EECC no dudaron en construir un enfoque multidisciplinar que combinara la perspectiva sociológica con metodologías más comunes de otras disciplinas como la etnometodología o la

psicología. Por lo que respecta a los estudios culturales que tomaron de forma específica a la música como objeto, se hizo manifiesta la puesta en práctica del cuestionamiento de los sistemas de jerarquías que —como pudimos comprobar de la mano de Eco— empezaban ya a ponerse en cuestión en los 60. Dos ejes a la hora de elegir el objeto diferenciarán a los EECC de la —hasta entonces— tradición mayoritaria de la sociología de la música: la elevación de la música popular al estatus de objeto predilecto de los investigadores (hasta entonces la “música culta” había ocupado el lugar privilegiado como objeto de investigación) y la incorporación de la perspectiva del consumo (frente a la tendencia de la sociología tradicional a centrarse en la producción).

A su vez, las tres obras principales que han guiado nuestro recorrido por los EECC de la música también han surtido a nuestro marco teórico de elementos conceptuales decisivos. **Howard Becker** y sus “Mundos del arte” suponen la puesta en cuestión de la propia noción de Arte como actividad puramente espiritual. Su “perspectiva de la producción cultural”, basada en un enfoque antielitista, laboral y colectivo ha conseguido el replanteamiento del espacio de producción del arte proponiendo una visión extensiva o maximalista que devuelva a la “creación” su dimensión eminentemente social. Aunque su obra no se ciña exclusivamente al espacio social de la música, sino que pretende abarcar al arte como actividad global, la vinculación personal del propio autor al campo musical hace que esta obra sea especialmente rica en ejemplos tomados del espacio de producción de la música. Al igual que el planteamiento de Eco supuso el inicio de la ruptura con los tradicionales sistemas de jerarquías de lo artístico, el de Becker cuestiona de raíz el sistema de jerarquización de la importancia en la creación cultural, a la que él llama intencionalmente «producción», a fin de contribuir a desmitificarla y “desnaturalizarla” (las propias jerarquías que vertebran el arte son, para Becker, convencionales y no inmutables). Su noción interaccionista de “mundo(s) del arte”, que hemos considerado complementaria a la noción de “campo artístico” de Bourdieu, supone una apuesta por entender un espacio de producción “aumentado” donde *amateurs*, público y todo tipo de trabajadores tradicionalmente considerados “técnicos” (y, por tanto, no-artísticos) son incluidos en la red de interacciones necesaria para la producción de cualquier obra de arte o bien cultural.

Por su parte, **Antoine Hennion** y su “Pasión musical” han constituido un punto de inflexión en mi forma de percibir la relación entre lo musical, lo social y lo tecnológico. Su “sociología de la mediación” ahonda en el intento de poner fin a muchos de los antiguos prejuicios teóricos compartidos por la Crítica y los primeros estudios culturales. Su propuesta se fundamenta en la tradición de la Teoría del Actor-Red (ANT) y su propósito de situar en pie de igualdad analítica a agentes, tecnologías y objetos en el complejo entramado reticular que constituye lo social. La compleja noción de “mediación” que vertebra su sociología constituye el intento de escapar a los antiguos binomios sujeto-objeto, natural-social, etc., para restaurar la importancia de los espacios intermedios, de los mixtos o híbridos, tradicionalmente denostados por las dos antípodas teóricas que han tratado el arte como objeto. Estas dos perspectivas opuestas son representadas por lo que Hennion denomina “sociologismo” —interpretación externa del objeto música, que reduce lo musical a lo social y trata de “desenmascarar” el amor al objeto (en nuestro caso, la “pasión musical”) como mera “creencia”— como por el “estetismo” —la interpretación interna, autorreferencial, del arte, que ignora su dimensión social—. La mediación de Hennion pretende superar la tradicional mediación durkheimiana (creencia o “ficción bien fundada”) proponiendo una mediación que vaya más allá, que sea performativa, esto es, que no sea relación pasiva sino elemento activo y protagonista de los procesos culturales.

Este replanteamiento lleva a Hennion a reivindicar la recuperación de los “objetos de la música”, esto es, a tratar de restaurar la importancia de algunos de esos mediadores o mixtos. En concreto, se propone analizar los vinculados a las distintas formas de fijación, de conversión en objeto de una música que, si se caracteriza por algo, es por su efimeridad inmaterial (“Música desdichada, que muere al ser creada...”). Esta vuelta a la preocupación por los objetos devuelve la cuestión tecnológica de la reproducibilidad de nuevo al primer plano de la sociología de la música. Hennion apuesta por componer una «geografía cruzada de los soportes» que estudien cuestiones claves como el “género musical” o la idea de “autenticidad” a través de los contenciosos de la fijación de la música, es decir, a través de la jerarquía que se observa en el seno de cada género respecto a las formas de objetivación (ya sea la preeminencia de la partitura, la grabación o la “música en vivo”, todas ellas, para Hennion,

formas de hacer que la música sea accesible para un público mediante una forma de mediación específica). Adelantándose en el tiempo a las actuales aplicaciones de la ANT al estudio de lo tecnológico-musical —que hoy experimentan un auge relativo—, su conclusión se fundamentará en que estos contenciosos sobre autenticidad y fidelidad de la fijación-reproducción, que lejos de ser asuntos menores intrínsecos a los distintos géneros son, en realidad, arenas o espacios de conflicto donde estos géneros son producidos y re-producidos.

Una última apuesta de Hennion, después de haber recuperado a los objetos de la música de su tradicional ostracismo analítico, consiste en recuperar también al oyente, al público, la eterna alteridad del arte. No se trata, como él mismo dice, de atacar o poner en cuestión la autonomía del espacio social del arte, sino de llevarla a su siguiente estadio, en el que sea aún más plena: una nueva autonomía en que el público deje de ser el espejo negativo o proyecto reflejo del propio arte (“el público no entiende”, “hay que educarle” y demás letanías que redundan en remarcar un “adentro” y un “afuera” del espacio desde el que es legítimo hablar) y se constituya en “interlocutor libre” (tipo ideal de receptor activo, opuesto a la pasividad del “consumidor”). El público no es el enemigo del Arte ni una bestia que domesticar en su nombre. Ante todo porque, como bien recalca Hennion, «el arte es relación, no objeto» y por tanto, la recuperación de toda la panoplia de mediaciones que existe en esta relación es necesaria para evitar cualquier tipo de esencialización de lo artístico. El juego de mediaciones múltiples de Hennion es, en fin, una apuesta por la comprensión relacional, que no olvide todos los componentes, toda la estructura de interrelaciones que surgen cuando tomamos como centro cualquiera de los nodos de una red y que pretenden llevar nuestra visión más allá de los extremos del paisaje bipolar tradicionalmente dibujado («sujeto»/«objeto») para ver surgir la rica multiplicidad de elementos que, habiendo estado siempre allí, han tendido a ser olvidados y es necesario recuperar.

La última obra que nos ha acompañado como eje de nuestra construcción teórica ha sido “Music in everyday life” de **Tia DeNora**. Se trata de un caso paradigmático de la inmersión plena de los EECC de la música en la filosofía del llamado “giro cultural”. Su planteamiento general consiste en tratar de

volver la vista al plano de la acción, abordando los distintos usos de la música en el desarrollo de la vida diaria. Para contraponer las dos formas históricas de hacer sociología de la música, DeNora utilizará las nociones de “gran tradición” y “pequeña tradición”. Respecto a una gran tradición que abarca desde los clásicos griegos (fundamentalmente Platón y Aristóteles) hasta el primer intento de formulación sistemática de una sociología de la música a manos de Adorno, y que se caracterizaría por la propensión a abordar el objeto musical como algo abstracto, etéreo, desvinculado de la acción. En oposición a esta “gran tradición”, la pequeña tradición, en la que se ubica DeNora, propone volver a situar a la música en su contexto inmediato, la esfera de la práctica, es decir, volver a centrar nuestra atención en el “Evento Musical”, fuera del cual el conocimiento sobre lo musical se encuentra desconectado de lo directamente observable. El anclaje del estudio de la música en su realidad más aprehensible permite abrir la “caja negra” en la que la “gran tradición” había acabado encerrando al objeto, un espacio alejado e inalcanzable para cualquier tipo de observación analítica que pretendiera comprender los mecanismos concretos del funcionamiento social de lo musical. Para conseguir dicho propósito —y tal y como es común en los estudios culturales contemporáneos—, DeNora apuesta por combinar la multidisciplinariedad con las estrategias de la “*grounded theory*” como la mejor apuesta posible para dar cuenta de un objeto tan complejo y plural. Es por ello que, en su investigación, conviven metodologías tradicionalmente asociadas tanto a la sociología, como a la etnometodología o incluso a la psicología social. A través de procedimientos tan aparentemente dispares como entrevistas personales sobre las formas de escucha, observación participante en clases de *aerobic* o análisis etnográfico del consumo en tiendas de discos, la socióloga británica plantea un abordaje múltiple y plural para tratar de aprehender un objeto no menos poliédrico.

A su vez, la preocupación de DeNora por la mediación de la tecnología es un eje fundamental de su obra y, al igual que en el caso de Hennion, su perspectiva sobre la relación entre sociedad y tecnología está claramente influenciada por la ANT y los STS (Science&Technology Studies). De la tradición de los estudios sobre ciencia, tecnología y conocimiento aplicado, tomará la noción de “*affordance*” — comúnmente utilizada como herramienta teórica para superar el determinismo tecnológico o

“tecnologismo”— y la aplicará al propio objeto musical. Entenderá la *affordance* como una cualidad de la música, una música que dejará de ser mero objeto de contemplación para ser replanteada en términos de “tecnología del yo” [*technology of the self*], esto es, un instrumento del agente en la acción cotidiana. A través de estos movimientos, DeNora resituará al objeto musical a nivel de “actante”, un elemento más en una red de elementos que se constituyen mutuamente. Pero no hay que olvidar que la idea de *affordance* que maneja DeNora es una propuesta sociológica. Ello implica que la música no logra nada por sí misma y, ahí, en el cambio de perspectiva respecto al propio objeto musical, reside el que quizás sea el aporte más fundamental del enfoque de esta autora a nuestro corpus: que de ser considerado — bajo el prisma de la “gran tradición”— como un objeto elevado y con una naturaleza esencial e inamovible, indiferente a las prácticas y a cualquier reapropiación, DeNora pasa a concebir la música como “recurso social” que es movilizado por los individuos en su vida diaria, que adquiere sentido en la acción y que es apropiado y reapropiado de forma práctica. La música no es objeto que moldea al sujeto, ni el sujeto es maestro absoluto del objeto musical del que dispone a voluntad. Propone, más bien, este vínculo como una relación en la que objeto (música) y sujeto (oyente) se constituyen mutuamente en el curso de la acción, es decir, se articulan. En esta interrelación de la música es movilizada por el sujeto como una suerte de catalizador de la acción (de una acción siempre situada, esto es, contextualizada y acotada a unas posibilidades siempre relativas). A esto es a lo que DeNora se refiere cuando habla, por ejemplo, de la “fuerza semiótica de la música”.

Además de como recurso o tecnología de la acción, DeNora también trata de recuperar dimensiones de lo musical que, tradicionalmente, habían sido dejadas de lado incluso por los propios estudios culturales de primera generación. Una de ellas es la reivindicación de la estética, dimensión especialmente ignorada por las ciencias sociales y abandonada al albur de los análisis “internos” del arte, que DeNora reivindicará como una dimensión de la agencia («agencia estética», comúnmente menospreciada por la teoría sociológica, pero clave para la conformación de cuestiones como la identidad). Otra es la recuperación de lo emocional como mediación crucial en la comprensión de la apropiación del objeto musical por parte del sujeto, para este, la música es movilizada frecuentemente

como una suerte de “contenedor de emociones”. Por último, reivindica el papel del cuerpo como otro de los mediadores fundamentales de la apropiación de la música, una suerte de “apropiación por cuerpos” semiconsciente que no puede sino recordarnos a los planteamientos de la Teoría de la Práctica de Bourdieu.

Por último —y como espero se haya traslucido de la última parte de la tesis— además de sus sugerentes aportaciones teóricas, la obra de DeNora ha supuesto un referente práctico que ha aportado, con su ejemplo metodológico y su análisis del discurso de las entrevistas, claves muy valiosas al planteamiento concreto de mi investigación sobre la escucha musical en la era de la reproducibilidad digital.

La revisión crítica de la bibliografía a través de la que me propuse construir el corpus de una sociología de la música y su reproducibilidad sonora ha supuesto un largo e interesante recorrido. Como armador del mismo he de decir que no se ha tratado —al menos no enteramente— de una de esas ficciones didácticas que exponen la evolución teórica de un pensamiento desde el “dirigismo” premeditado de aquel que conocía de antemano lo que estaba por venir. La tesis ha sido escrita en el sentido en que aquí está expuesta —salvo en contadas excepciones que no vale la pena detallar—, intentando conciliar, en la medida de lo posible, el orden lógico y el cronológico. La apuesta por esta forma particular de exposición presenta, no obstante, ciertas virtudes didácticas: el “viaje teórico” no se salta pasos y permite, por tanto, seguir la discusión tanto al lego como al iniciado. Pero, en honor a la verdad, quizás hay que reconocer que ese afán didáctico no fue —al menos al principio— el motivo principal de esta forma de proceder. Seguramente, esta estrategia narrativa haya obedecido, más bien al hecho de que mi propia perspectiva se ha ido realmente configurando a tiempo real, de la mano de las lecturas y comentarios críticos que la han constituido. En cierto modo —y, haciendo, como diría Bourdieu, de la necesidad, virtud—, el resultado es que el lector puede sentir la magia del “en vivo” diferido (la sensación de escuchar un “*live album*”, una de las nuevas reformulaciones del aura propiciadas por la reproducibilidad sonora); puede ir descubriendo la complejidad del campo de estudio

y del objeto, teniendo la certeza de que avanza de la mano de un sujeto que no le guía en pos de una ya conocida “x” que marca el final o meta, sino que realiza —también por primera vez— el recorrido con él.

En el último capítulo de la primera parte realicé un cierre parcial relativo al recorrido teórico a través de los referentes o hitos de mi propuesta de «sociología de la música y su reproducibilidad sonora». Más que unas conclusiones al uso, por así decirlo, de las cuencas principales en las que los distintos afluentes teóricos recorridos han venido a desembocar. No fueron, ni pretendían ser un cierre teórico concluyente, sino herramientas útiles para la posterior aplicación de la teoría a mi investigación. Aunque estas líneas ya han sido detalladas en el correspondiente capítulo, trataremos de exponer aquí un breve resumen de las mismas.

a) El primero de esos resultados parciales derivados de la revisión teórica tiene que ver con el fin de la hegemonía de las antiguas estructuras de parcelación y jerarquización social de las artes. El análisis se presenta como la contraposición de dos tipos ideales de estructuras de valorización cultural. Traté, en resumidas cuentas, de contraponer por un lado las estructuras de un «régimen cultural clásico» que marca claramente las fronteras entre una cultura legítima y una cultura popular (entendida como negativo de la primera) y que se caracteriza por regímenes de consumo unívoros basados en los mecanismos clásicos de distinción (exclusiva y excluyente); y, por otro lado, la idea de un nuevo «régimen general de textos» donde, a través de las aportaciones de la semiología y los planteamientos de los estudios culturales, se incorpora una visión extensiva e inclusiva de “texto” —más allá de lo estrictamente escrito, todo aquello de lo que pueda hacerse una “lectura”— y comienzan a ponerse en cuestión las antiguas fronteras férreas de parcelación y jerarquización de la producción cultural. El consumo unívoro de la cultura legítima deja de ser el principio fundamental de distinción del régimen de consumo cultural dominante y comienza a ser suplantado por una —siempre relativa y contextualizada— “omnivoridad inclusiva”. Cuestionamientos de la estructura de jerarquización y legitimidad como el que llevó a cabo Eco o la revalorización que los estudios culturales pretendieron

imprimir a la cultura popular, han contribuido especialmente a este cambio de paradigma. A su vez, el nuevo “régimen general de textos” se caracteriza por la proliferación de los espacios intermedios, los mixtos culturales: la música-fusión, la novela-gráfica, el pop-indie, la ópera-rock y toda una pujante panoplia de nuevos géneros de lo que podríamos denominar “alta cultura popular” que, con su existencia y progresiva conquista de legitimidad en el espacio social del arte, vienen a servir de acicate a la transición entre los dos regímenes culturales. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que el nuevo «régimen general de textos» ni elimina todo principio de jerarquización/parcelación, ni viene sencillamente a “democratizar” la cultura. Los tradicionales mecanismos de distinción basados en la exclusividad que marcaba la diferencia son sustituidos por nuevos mecanismos de distinción basados en otros criterios, como el —siempre relativo— pluralismo cultural o un cierto “exotismo de la experiencia”. Conforme la omnivoridad inclusiva empieza a ganar posiciones en la estructura de legitimidad, desplaza a los regímenes culturales unívoros, ya estén estos centrados en la exclusividad de la tradicional cultura legítima o en la de ciertos ámbitos de la cultura popular.

b) Una segunda línea crucial está compuesta por las cuestiones de la autoría y el sentido en el arte. De la mano de Barthes y Foucault, así como de los enfoques de los EECC abordamos el cuestionamiento de la figura del autor (el “Autor-Dios” o “función-autor”) como mito central de una creación frecuentemente concebida como acto trascendente (*inspiratio*), exclusivamente individual (naturalización del mito del creador solitario), y desvinculado de lo histórico y lo social (*creatio ex nihilo*). El implícito de este cuestionamiento de la forma de concebir la autoría imperante hasta el momento es una reformulación de la propia naturaleza del sentido en el arte y la cultura. El sentido deja de ser concebido como algo prístino, inscrito en el texto u obra por el autor y transmitido sin fisuras. El nuevo sentido pasa a ser entendido, más que como un acto trascendente, como un proceso que se construye en un contexto social y temporal. En este “proceso de construcción de sentido” los significados son fruto de la interacción del receptor (público) con la obra y con el autor; una interacción que nunca se da en el vacío, sino poniendo en relación cada texto con el complejo tejido intertextual que constituye la propia cultura. Además, estos sentidos, por más que puedan alcanzar una relativa estabilidad en ciertos

consensos culturales, no son eternos ni inmutables, sino históricos y situados. Por tanto quedan abiertos a posibles reapropiaciones no previstas en el propio proceso de producción o a interpretaciones diversas que sean confrontadas a modo de conflicto, esto es, de lucha por los sentidos. Es el fin de una visión monolítica de la comunicación y el principio de la restauración del papel del público, entendido como parte activa de las artes y la cultura.

c) La tercera tendencia constatada es la recuperación del factor tecnológico en el estudio de lo cultural y, en especial, en el acceso y escucha de la música como elemento sociológico clave. Aunque la preocupación por la tecnología se remonta a los inicios de la Crítica —como constatamos a través de la obra de Benjamin—, la preocupación por lo tecnológico ha sido inconstante en el desarrollo de la sociología del arte y la cultura en general y en la sociología de la música en particular. Quizás a modo de reacción contra la Crítica frankfurtiana —que entendía la tecnología como un elemento puramente estructural, que se imponía sin fisuras— los primeros EECC tendieron a dejar de lado este elemento tratando de centrarse más en la dimensión inmaterial de la cultura. Sin embargo, esta situación vino a cambiar progresivamente tras el “giro cultural” gracias a la alianza teórica que las perspectivas culturalistas fueron tejiendo con algunas corrientes de la ANT, cuyas propuestas les permitieron —entre otras cosas— incorporar la tecnología como un elemento mediado por lo social y, a la vez, mediador de lo social. La tecnología deja de ser entendida exclusivamente como parte de lo económico, de lo material, de lo dado, para ubicarse en una posición de relativa apertura. Al igual que sucede respecto al “sentido” en el arte y la cultura —que pasa de ser entendido como pre-inscrito e inmutable a construido en un proceso colectivo e histórico—, también la tecnología —a través, por ejemplo, de la triada conceptual “diseño, *affordance*, apropiación”— es reformulada por la sociología como un proceso social en el que, no sólo los “desarrolladores” sino también los usuarios construyen el resultado final.

Sin embargo —y sin tratar de menoscabar la importancia de la recuperación de lo tecnológico que ha experimentado la nueva sociología de la música— es de justicia recordar los importantes avances que, en el sentido de entender lo tecnológico como algo mediado socialmente, ya había realizado el

último Adorno a nivel teórico a través de la idea de “técnica” que esbozó en las *Lecciones*.

Por otra parte, también desde otras perspectivas teóricas, como es el caso de la musicología, se han realizado recientes aportaciones a la reincorporación de lo tecnológico al estudio de la música y su reproducibilidad sonora. Destacamos especialmente, en esa dirección, obras como la de Mark Katz y su interesante propuesta de “efectos fonográficos”, la cual supuso una importante influencia en mi problematización de la reproducibilidad sonora.

d) Los acercamientos clásicos a la música como objeto de reflexión —a los que DeNora se refería como la “gran tradición”— sentaron las bases para el surgimiento de la actual sociología de la música, problematizando el objeto a nivel teórico y realizando el esfuerzo de formular ciertas preguntas que aún hoy siguen, en parte, abiertas. Recuperar y volver a poner en valor gran parte de esa tradición ha sido uno de los propósitos de nuestro recorrido teórico. Sin embargo, la cuarta aportación de las nuevas corrientes de los EECC a la sociología de la música ha tomado, precisamente, la forma de una réplica práctica hacia la manera de proceder de la “gran tradición”. Se trata de la recuperación del objeto musical del lejano Parnaso en el que se encontraba elevado —y, en cierto modo, apartado— para devolverlo al plano de la acción cotidiana, del Evento Musical, donde tienen lugar los procesos de construcción de sentido. En esta línea se ubican muchos de los abordajes culturalistas posteriores al “giro cultural” donde se ha intentado estudiar la música y su reproducibilidad sonora en su contexto más inmediato, el de la vida diaria. El campo de la reproducibilidad sonora de la música, sembrado con los interrogantes de la “gran tradición” y abonado con la metodologías de la “grounded theory” aportadas por la “pequeña tradición”, promete ser un terreno fértil para entender mejor un objeto cuya trayectoria —joven, pero ya habituada a que la rápida alteración sea una constante en su desarrollo— ha visto cómo los cambios se intensificaban de la mano del nuevo paradigma tecnoeconómico de la era digital.

Apoyándonos en esta propuesta de devolver el “divino” objeto musical al reino de lo humano, de la acción —y, en especial de la acción cotidiana—, así como tratando de retomar el testigo de los EECC

posteriores al “giro cultural” en su ya mencionado afán por recuperar a las audiencias como objeto de estudio, surgió el proyecto de investigación específico que ocupó la segunda parte de esta tesis. Con ese horizonte en mente, me propuse llevar a cabo un estudio que, siguiendo la estela de estudios como los de DeNora, abordara los usos y prácticas de escucha de la música en la vida diaria. Mi particular aportación a planteamientos anteriores consistió, fundamentalmente, en realizar una necesaria actualización del enfoque a fin de adaptarlo a las particularidades del nuevo paradigma tecnoeconómico, es decir, atendiendo a los cambios derivados de la nueva reproducibilidad sonora digital.

Tras llevar a cabo las pertinentes reflexiones epistemológicas, traté de concretar la problematización de mi objeto y formular las correspondientes preguntas de investigación. El interrogante principal que me serviría de guía quedó definido en torno a los cambios en la vivencia del acceso y escucha de la música que los sujetos experimentan en su vida diaria en relación a las nuevas tecnologías digitales. Para ello, realicé una clara apuesta por el enfoque cualitativo o estructural y, más concretamente, por la técnica de la entrevista semiestructurada. Además de que su flexibilidad y su bajo coste relativo (en comparación con otras técnicas) hacen de esta una opción especialmente adecuada para estudios de tipo exploratorio, esta práctica investigativa supone un artefacto especialmente útil a la hora de captar el discurso sobre vivencias íntimas, así como para captar la profundidad de los usos y prácticas más allá de la directividad que pueden suponer los métodos estandarizados.

En cuanto a la muestra de nuestras entrevistas, se construyó siguiendo los principios de la llamada representatividad estructural. Los criterios de selección de los sujetos fueron *territoriales* (la mitad de las entrevistas se realizaron en Madrid y la otra mitad en Barcelona), *generacionales* (se estableció la idoneidad de que se vieran representadas las tres cohortes de edad que se habían establecido pensando en la vivencia propia de transiciones de uso de sistemas de reproducibilidad sonora de la música²⁵⁸) y, finalmente, se tuvo en cuenta el volumen y estructura de posesión de ciertos capitales específicos característicos del espacio social que pretendíamos investigar (aquellos a los que denominamos «capital

258 A grandes rasgos, diferenciamos entre tres generaciones de tecnologías de reproducibilidad sonora de la música que, aunque su uso se solapó en el tiempo, en su sucesión marcaron la forma de acceso de las distintas generaciones. A saber: la reproducibilidad mecánica, la magnética y la digital.

musical» y «capital tecnológico de acceso»). Tras haber percibido un cierto grado de saturación discursiva, la muestra quedó conformada por un total de 12 entrevistas (ver anexos para profundizar en los datos de la muestra).

Nuestro marco de referencia para la interpretación del material generado fue el llamado “análisis del discurso”. Mi perspectiva particular sobre dicho análisis bebe, como ya expusimos, de cuatro tradiciones específicas, a saber: la apuesta analítica de Michel Foucault, los acercamientos al “mercado lingüístico” de Pierre Bourdieu, la tradición de la escuela cualitativista de Madrid y las aportaciones de la corriente conocida como Critical Discourse Analysis (CDR).

Para concluir, trataré de sintetizar en diez puntos las principales conclusiones a las que nos ha llevado el desarrollo dicho análisis:

- i. **El gusto musical, un gusto social:** Recuperar la cuestión de los criterios del gusto para la sociología es una empresa que ya emprendió —con notable éxito— Pierre Bourdieu en *La Distinción*. La obra tuvo, entre sus principales objetivos, superar la “naturalización” de la propia noción del gusto, esto es, recuperar la “sensibilidad” (la forma más “elevada” del criterio estético) como objeto de la sociología atendiendo a sus bases sociales de construcción. En este sentido, el análisis del discurso nos ha ayudado a constatar dos fenómenos latentes. La primera es que, cuando el discurso se mueve al nivel de la generalidad o de concepciones más abstractas, la narrativa de la esencialización del gusto parece, efectivamente, dominante (la mencionada idea de “criterio”, por ejemplo). La segunda constatación, no obstante, la aporta el hecho de que, cuanto más nos acercamos al terreno de las prácticas cotidianas, de los usos en la vida diaria, más se percibe como elemento —a veces notablemente consciente y explícito en el relato de los entrevistados— el origen claramente social de los criterios del gusto. El discurso de la experiencia propia (el nivel de las prácticas) refleja sin tapujos lo que una visión abstracta del gusto podría ocultar²⁵⁹, que los criterios personales del juicio del gusto musical cambian

259 Esta es una de las claves que enfrentaba la visión de los estudios culturales de la música posteriores al giro cultural con la “gran tradición” encarnada en la sociología de la música de Adorno, y que llevó a DeNora a afirmar que es “*impossible hablar de los «poderes» de la música si se los abstrae de sus contextos de uso*” (DeNora 2004b:x).

paralelamente al desarrollo del individuo y que los hitos que más frecuentemente lo estructuran, son hitos sociales (el paso por el instituto, la llegada a la universidad, el descubrimiento de una música nueva a través de un familiar de mayor edad...). Los relatos sobre el gusto propio —al menos cuando bajan al suelo de las prácticas— son relatos de una construcción social que olvidan casi todas las consideraciones esencialistas tradicionalmente asociadas a los discursos más abstractos acerca del gusto.

- ii. **La accesibilidad, una cuestión de grado:** Como ya hemos visto, la propia noción de “accesibilidad” que parece haber presidido los discursos oficiales sobre las NTIC no está exenta de importantes matizaciones cuando se la ubica dentro de la lógica de las prácticas. El discurso sobre las experiencias de acceso nos recuerda que la propia accesibilidad es considerada como una cuestión de grado y que, como tal, es susceptible de seguir el camino de un eterno proceso de refinamiento. Lo que queda claro, sobre todo en el discurso de aquellos que poseen referentes de reproducibilidades previas a la digital —la ausencia de estas referencias en el discurso de los más jóvenes es ciertamente significativo—, es que el acceso ya no es una cuestión dicotómica sino llena de matices y que esos matices son los que acaban por determinar la realidad de los usos y prácticas de escucha y de acceso a la música; qué sistemas se utilizan y de qué manera.
- iii. **Nuevos asistentes de la construcción del gusto. La «directividad masiva personalizada» o la industria contraataca:** Si los inicios de era de la reproducibilidad digital se caracterizaron por la aparición de múltiples sistemas de acceso a la música —redes P2P (desde Napster hasta los más recientemente popularizados archivos torrent) o posteriormente plataformas de descarga directa (como la ya clausurada Megaupload)— su etapa de madurez se está caracterizando por el retorno de la centralidad de la cuestión de la directividad del consumo. El surgimiento de “nuevas” formas de guiar el acceso a la música (*streaming*, sistemas de recomendación musical, etc.) a las que nos hemos referido como formas de «directividad masiva

personalizada» y el aumento sostenido de su importancia relativa en el mercado cultural son síntomas de ello. La pérdida del control sobre la distribución por parte de la industria discográfica que se vino produciendo durante la primera década del siglo XXI implicó la pérdida del dominio hegemónico de los sistemas de directividad del consumo. Sin embargo, y como reflejaba el discurso de los entrevistados preocupados por encontrar formas de “descubrir nueva música”, aunque el espacio de consumo pudo —y de facto *fue*— copado por formas alternativas de accesibilidad *on-line* (ajenas a la propia industria), el rol de “guía” del consumo, la directividad de los media, no llegó a ser suplantada por ninguna alternativa masiva de carácter independiente (a la industria)²⁶⁰. La reacción —tardía— del sistema industrial de la música grabada ante la pérdida de su monopolio sobre la distribución y la difusión, ha consistido en tratar de retomar las riendas de los sistemas de guía del consumo a través de sus acuerdos con las grandes empresas de la Web 2.0, que ofrecen música en *streaming* y sistemas de recomendación musical (Spotify, Youtube, Last.fm...). La apuesta por el impulso del uso del *streaming* por parte de la industria responde a un claro cambio de estrategia que ha tardado diez años en cuajar (en cierto modo, debido a las reticencias en el propio sector discográfico). Sin embargo, y a pesar de las reticencias del sector, las características de diseño del *streaming* hacen que esta opción se ajuste como un guante a la nueva estrategia de la Industria, ya que combina todas aquellas virtudes que los usuarios valorizaban en las entrevistas (accesibilidad, facilidad de acceso, sistemas de recomendación...) y, a su vez, permite mantener el control de la distribución en manos de los antiguos *gatekeepers*, así como el control del Big Data del consumo (una pieza clave para la gestión de la oferta y la demanda). Los nuevos sistemas de «directividad masiva personalizada» han supuesto, en resumidas cuentas, el contraataque de la industria, la tentativa de recuperación del control perdido sobre la distribución y la directividad del consumo. Su éxito, que ya habíamos leído previamente en las cifras, lo podemos constatar por la satisfacción latente en los

260 Los *mp3 blogs* (Katz 2010) o sitios como Taringa contemplaron intentos de abrir un espacio de guía de consumo alternativo, pero la necesidad de consulta proactiva por parte del usuario hicieron que nunca se llegara a constituir una alternativa masiva que viniera a desbancar a los tradicionales mecanismos del sistema media (radiofórmulas, televisión, campañas de márketing, etc.).

discursos de los entrevistados, que ven satisfechas sus necesidades de una forma sencilla, eficaz y que, además, les “ahorra tiempo”. ¿Ha logrado la industria, tras más de una década de crisis profunda, recuperar su poder perdido aún al coste de tener que repartir sus —ya no tan pingües— beneficios con los nuevos intermediarios de las plataformas de la Web 2.0? ¿Estamos ante un nuevo pacto, esto es, el inicio de una nueva *pax angusta* como aquellas que pusieron fin a las anteriores crisis de la música? ¿Encontrará el nuevo pacto industrial resistencias entre el público? La bisoñez de la nueva “paz” del sector y la tan postergada recuperación económica del mismo requiere evitar precipitarse en la respuesta a cualquiera de estos interrogantes. Sin embargo, se trata de cuestiones pertinentes que, aunque exceden el propósito de esta tesis, plantean desarrollos ulteriores potenciales ciertamente sugerentes para continuar profundizando en esta sociología de la música y sus tecnologías de reproducibilidad y difusión/distribución.

- iv. **La música como dispositivo funcional:** Una de las propuestas teóricas más sugerentes a la que nos ha llevado el análisis de las entrevistas ha sido la aplicación de la noción bourdiana de sistema de jerarquización de los objetos culturales (según su grado de “legitimidad”) a la especificidad de las propias formas o modalidades de escucha de la música²⁶¹. Aunque frecuentemente acallados por la filosofía de la estética “pura”, parece que la era de la reproducibilidad mecánica ha sido escenario del surgimiento de múltiples usos “no convencionales” de lo musical e incluso de maneras de escucha radicalmente nuevas (la escucha en solitario, la escucha en diferido, la escucha en marcha...). La reproducibilidad digital ha venido a potenciar todavía más dicha tendencia llegando a hacer que los usos “funcionales” o las escuchas “no-exclusivas” de la música tengan mayor presencia en el tiempo diario de los oyentes que cualquier forma de escucha contemplativa y exclusiva. Sin embargo, ello no parece haber implicado un cuestionamiento o replanteamiento de la propia estructura de valorización de las

261 La idea de incorporar las prácticas a la estructura de los criterios y bases sociales del gusto, así como relacionarlos con la estructura de posesión de capitales, ya aparece en los análisis de correspondencias de *La Distinción*, popularizada a través de los ya célebres esquemas que —dentro de un sistema cartesiano definido por el volumen de posesión de los capitales económico y cultural, y su estructura— ponen en relación objetos de consumo, obras artísticas, artistas, prácticas, fracciones de clase, etc., de la que mi propuesta sería una aplicación específica.

formas de escucha que definen la filosofía de la estética “pura”, sino el establecimiento de un doble juego que concilia de un modo práctico la aparente contradicción entre los usos reales (prácticas cotidianas) y los usos ideales (normativos).

- v. **El nuevo auge de la “cultura del directo” no es sólo un fenómeno cuantitativo:** Una de las aportaciones más interesantes del análisis del discurso es, sin duda, el acceso al nivel más profundo de las estructuras de sentido. Es el caso del discurso de la valorización social en torno al nuevo auge de la “cultura del directo” que eleva el concierto a un nivel superior, de la mera forma de escucha al grado de “experiencia total”, vivencia integral que aúna lo colectivo y lo individual, el cuerpo y el “alma”, la contemplación y la participación. Esta revalorización del directo, enmarcado en una suerte de “discurso de la experiencia” muy propio de la sociedad postindustrial, viene a entroncar con la tendencia económica ya reflejada en los datos de consumo musical manejados por la industria. En este sentido, la era de la reproducibilidad digital parece haber devuelto a la ejecución musical pública en directo (el concierto) al lugar de preeminencia en el campo musical que poseía antes de la irrupción de la reproducibilidad mecánica. Pero no se trata de una mera vuelta a un estadio anterior, sino de una realidad que ha cambiado sus estructuras profundas de significado. La experiencia del concierto ya no se erige en *nemesis* de la música grabada sino que ambas se reconcilian formando una nueva situación de sinergia, de la que la música en directo sale reforzada por la valorización de su singularidad experiencial. El discurso tejido en torno a la música “en vivo” la identifica como la menos mediada de las músicas, como la forma de escucha —más que escucha, vivencia— más plena, la experiencia musical definitiva. Por supuesto, se trata —como apuntaría Hennion— de una nueva mitología, pues es obvio por muy “en vivo y en directo” que sea la escucha, siempre será fruto de innumerables mediaciones (micro, escenario, amplificación, la propia “situación social de concierto”, etc.). Sin embargo, esta relativización crítica del relato de la “cultura del directo” no empaña el fenómeno: su trayectoria ascendente en la jerarquía de valorización de las formas

de escucha así como su creciente potencial de distinción en tanto que práctica cultural²⁶².

- vi. **La emoción es inseparable de la música:** Contra el análisis cínico que podría derivarse de una mala —o cuanto menos ligera o superficial— lectura de *La Distinción*, puede constatar que no existen incompatibilidades radicales entre la aceptación de la existencia de unas «prácticas de distinción» (incorporadas y no necesariamente conscientes) y la idea de que la incorporación de las mismas está también mediada emocionalmente. La Teoría de la Práctica supone la “buena fe” de los actores, esto es, su *illusio*, *commitment* o involucración en el juego de distinción a todos los niveles, lo cual incluye el plano emocional. Una vez hecho cuerpo, los criterios del gusto adoptan una forma eminentemente corporal y emocional, reflejada por ejemplo en el recurrente efecto del *degoût* (disgusto, asco), rechazo corporalizado en una reacción incontrolable que, en el fondo, es fruto de una disposición duradera inscrita en lo más profundo del *habitus*. El análisis del discurso que hemos llevado a cabo viene a confirmar esta apuesta de la teoría bourdiana: en cuestiones de gusto propio no hay —por lo general— lugar para el cinismo, sino para la *illusio* o *commitment*. El amor al arte no es cínico y los propios mecanismos de distinción no se entienden sino *dentro* del propio juego simbólico. La emoción es un mediador constante de los criterios y juicios sociales del gusto. Podemos añadir, incluso, que igual que se produce una incorporación de los criterios de gusto, esto es, que los gustos se hacen cuerpo y son inseparables del cuerpo (disposiciones incorporadas), también se produce una emocionalización del gusto, es decir, que el gusto es inseparable de la emoción, del sentimiento que viene aparejado a dicha incorporación. Por añadidura y llevando la cuestión un paso más allá, como ya sugiriera DeNora, la música —o mejor dicho nuestra relación con ella— se manifiesta en el discurso como un “contenedor de emociones”. Previo proceso de apropiación —corporal y emocional— la música funciona como un catalizador de emociones y resulta capaz de evocarnos ciertos estados de ánimo.

262 Si el amor a la música era considerado, como decía Bourdieu, como una de las formas más elevadas de sensibilidad, el amor a la música en vivo y en directo —la música escuchada, al fin y al cabo, de una forma específica— supone un claro plus de distinción a la distinción ya aparejada a la propia escucha musical.

vii. **La falacia de la inmaterialidad:** En contra de los planteamientos que apelan al auge de lo simbólico en detrimento de lo material en la era de la información, observamos como la mediación de los objetos sigue siendo una cuestión clave en las prácticas de escucha musical de la época de la reproducibilidad digital. Del mismo modo que Hennion planteaba la importancia de la relación que guardaban la red de clasificación de géneros y estilos musicales (y sus distintas ideas de autenticidad) y los soportes de fijación material de la música, apreciamos que la materialidad continúa dejando una importante huella en el discurso cuando se habla de las formas de escucha. Las “formas normativas” de escucha —aquellas a las que nos hemos referido como escucha contemplativa y exclusiva—, implican ciertas condiciones materiales (cascos, volumen alto, oscuridad, comodidad, aislamiento...), mientras que las formas más funcionales implican despliegues materiales menos exigentes y más prácticos. Por su parte, asistimos también a la fijación de la memoria, pasada por el prisma emocional (valor sentimental que impera ya sobre el valor de uso), a través de los objetos materiales de la música. El discurso de nuestros entrevistados de mayor edad acerca del vinilo y los reproductores antiguos (tocadiscos), cuya conservación convierte a esos artefactos en puntos de anclaje de la memoria emocional, es un claro ejemplo de esta idea que ya apuntara la sociología de la mediación. Por otra parte, aunque la reproducibilidad digital e Internet tengan claras particularidades (las copias son ilimitadas y no hay en ella costes marginales, la compartición puede hacerse de forma masiva y mundial sin implicar deterioro alguno de la copia originaria) ello no significa que no exista, en realidad, una materialidad que la sustenta. La memoria de almacenamiento o las propias conexiones a Internet son limitaciones claramente materiales —y nuevas formas de mediación con sus particularidades— que también se ponen constantemente de manifiesto en el discurso, la forma objetivada (en términos bourdianos) de aquello que llamábamos «capital tecnológico de acceso».

viii. **Las nuevas generaciones digitales y el retorno del “tema musical”:** Al igual que sucediera con la aparición de la reproducibilidad mecánica, la nueva reproducibilidad digital ha venido

acompañada de cambios artísticos y estéticos. Uno de los más notables ha sido el concerniente a la unidad de referencia de la obra artística en la música. La preeminencia del álbum como formato artístico, posibilitado por la implementación del disco de 12 pulgadas (a partir de 1948), caracterizó la producción de la música popular durante toda la segunda mitad del siglo XX, desbancando la antigua preeminencia del tema musical que caracterizó la primera etapa de la reproducibilidad mecánica. La reproducibilidad digital e Internet han comenzado a poner en cuestión —al menos desde las nuevas formas de escucha— el *status quo* artístico-musical de la música grabada, devolviendo al tema musical su antiguo papel central. Lo que se muestra como un —aparentemente paradójico— retorno a un estadio anterior no es tal, sino que se trata de una adaptación práctica de las nuevas generaciones que ya no contemplan al disco como “el producto” sino que prefieren confeccionar su dieta con elementos más maleables, móviles e intercambiables: las “canciones” (temas musicales). Las nuevas posibilidades tecnológicas permiten la confección de listas y su compartición, la escucha aleatoria, y muchas otras prácticas que contribuyen a ese desmoronamiento de la unicidad del “disco”. Aunque la idea del álbum como unidad no sea explícitamente cuestionada en los discursos, es evidentemente contestada por los nuevos usos de los nativos digitales. A pesar de que en el discurso de los músicos y de los melómanos adultos sigan resonando las antiguas jerarquías, hay algo en la propias prácticas de escucha que ya ha comenzado a desmoronar la jerarquización de la legitimidad de los formatos de recepción del arte en la música. Y que sea —como parecen atestiguar los discursos— un cuestionamiento práctico, *de facto* y no problematizado, no significa que no vaya a tener consecuencias profundas en el futuro de la producción musical como, de hecho, ya está teniendo en el consumo.

- ix. **La jerarquía social de las formas de escucha y el aparente apuntalamiento de un orden simbólico:** Todo parece apuntar a que los usos y prácticas de escucha y acceso a la música han evolucionado a un ritmo diferente al del sistema de valorización y jerarquización de dichas formas. Cuando el discurso se eleva a sus niveles más abstractos, los criterios de valorización

tradicionales parecen mantenerse más o menos incólumes ante el advenimiento del nuevo paradigma sociotécnico (el discurso sobre las “formas normativas” de escucha, por ejemplo, se sigue identificando con la filosofía de la estética pura, esto es, la fruición contemplativa y excluyente). Sin embargo, las prácticas diarias parecen avanzar por otros derroteros amenazando, al menos en el plano de la acción, a las antiguas jerarquías.

- x. **La adaptación es práctica, la “revolución permanente” de los *habitus* de escucha:** El sistema cultural de valorización y jerarquización de los objetos culturales es una —relativa— imposición de la cultura dominante que, como en todo juego de violencia simbólica, juega con la adscripción al mismo de los propios dominados. El sistema cultural de jerarquización, valorización y parcelación del arte, en tanto que esquema ajustado a un cierto *status quo* social (aunque sometido siempre a una cierta disputa que garantiza su historicidad), parece ir a la zaga a la realidad del propio nivel de las prácticas de consumo cultural. Tuvieron que pasar años de desarrollo del rock o del jazz (y de crecimiento masivo de sus audiencias) para que estas formas musicales empezaran a escalar puestos en la estructura de legitimidad cultural y, durante esa escalada, se encontraron casi siempre de frente con la Crítica Cultural y con todas las distintas modalidades del “pensamiento apocalíptico”. Como ya vimos anteriormente, lo mismo sucedió en otros campos artísticos nacientes como el de la fotografía, el cómic o el mismísimo séptimo arte. El caso de la jerarquización de las formas de escucha, las cuestiones de la llamada “música funcional” o de las formas de escucha no contemplativas o no exclusivas, no parece muy distinto. Lo que se observa a nivel discursivo es un desfase o desacoplamiento (*décalage*), incluso un doble discurso de carácter —aparentemente— esquizoide, entre un nivel abstracto (más que teórico, digamos desvinculado del plano de la acción como lo que se criticaba a la “gran tradición” de la sociología de la música), donde los sistemas de valorización establecen sus criterios normativos, sus formas más legítimas asumidas por el grueso del público²⁶³ y el nivel de

263 De un modo creciente conforme avanzamos en el nivel de volumen global de los citados “capitales específicos” de la escucha y acceso a la música («capital musical global» y «capital tecnológico de acceso») que, a su vez —en un estudio más amplio que contara con medios para realizar un despliegue cuantitativo similar al que Bourdieu realizara en *La Distinción*— deberían ser puestos en relación con variables sociales cruciales como los la clase social (y distintas

las prácticas cotidianas donde las prescripciones oficiosas del “deber ser” claro, distinto y jerarquizado son burladas (incluso, frecuentemente, a despecho de los propios burladores). El verdadero cambio sustancial que está caracterizando la era digital en relación con el sistema cultural tradicional (ese «régimen cultural clásico» al que nos referíamos anteriormente en esta tesis) no consiste tanto en un cuestionamiento filosófico o teórico del sistema de jerarquización de la cultura —a pesar de que dicho cuestionamiento pueda estarse produciendo en el seno de ciertos colectivos sociales, alternativos pero tan minoritarios que no llegan a constituir una verdadera amenaza al sistema dominante— como en el cambio paulatino en las disposiciones que sí se está produciendo a un nivel generalizado y que se plasma, sobre todo, en el discurso de los más jóvenes, aquellos que ya han sido socializados en la era de la reproducibilidad digital. La etapa de transición que ahora vivimos se caracteriza, en resumidas cuentas, por la conciliación práctica de una supuesta contradicción: la que contrapone los *habitus* (de los que las propias formas de acceso a la cultura son parte) con un sistema simbólico —estructura relacional de parcelación y valorización— que, en no pocas ocasiones, les es abiertamente contraria.

Las tendencias esbozadas por los datos cuantitativos de la propia industria nos mostraron, desde un plano general, una situación marcada por cambios profundos en las formas de consumo musical (crisis del formato analógico de reproducción, nuevo auge de la música en directo, crecimiento sostenido del sector de la música digital...). Pero, por supuesto, los grandes datos agregados del mercado están lejos de agotar la complejidad del fenómeno social que rodea a las nuevas formas de reproducibilidad sonora de la música. Detrás de las grandes cifras de consumo —siempre descarnadas y peligrosamente reductoras— hay usos específicos, emociones, memoria, cuerpos, en definitiva, movilizaciones humanas diversas y plurales tanto del material musical como de las tecnologías que se emplean para acceder a él. La metodología cualitativa me ha permitido aportar una perspectiva complementaria a la de los hechos generales y su cuantificación —la “supuesta esfera de la facticidad” que diría Ortí— y acceder, precisamente, a ese nivel profundo de construcción de sentido, esto es, empezar a captar las

fracciones de clase), el género, etc.

significaciones latentes y la compleja red intertextual que éstas forman en el seno de lo social. La exploración de ese otro nivel —el que es más viscoso e inestable y está más oculto, el del discurso sobre los usos y prácticas— se ha mostrado como una dimensión especialmente rica y poliédrica de la realidad de la música y su reproducibilidad sonora, aquello que sólo puede ser revelado *mediante* el propio juego discursivo y *en* el juego mismo.

Sin embargo —o, precisamente, por todo ello—, las limitaciones de esta apuesta por centrar nuestra aportación investigativa en el paradigma cualitativo son también evidentes y debe quedar constancia de ellas. Esta investigación se postuló como exploratoria por varias razones. La primera era una —nada desdeñable— cuestión práctica e infraestructural. La segunda es algo implícito en la propia metodología elegida y su forma de entender la representatividad. El análisis del discurso no puede ni —como ya expusimos— pretende fundar un conocimiento sobre el objeto que pueda ser generalizado al conjunto de la sociedad. Ni su muestreo busca la representatividad estadística, ni sus métodos la comparatividad que proporciona la estandarización de los instrumentos de medida que caracterizan a los estudios cuantitativos. Resulta obvio —y a ello hay que resignarse— que por prometedora que sea la fertilidad del análisis realizado a través del discurso, lo que hemos obtenido no es un “fiel y generalizable retrato de la realidad”, sino que nuestras conclusiones han de ser entendidas como parciales; como herramientas que —más que venir a poner fin a esta larga discusión— han de estar dispuestas a funcionar como futuras hipótesis de un siguiente paso en el desarrollo de esta “sociología de la música y su reproducibilidad sonora”.

Este escalón futuro aparece claramente ante nosotros sólo ahora que estamos encaramados en el escalón presente. Se trata de un nuevo horizonte, más ambicioso y presumiblemente más difícil, pero lleno de sugerentes posibilidades y direcciones en las que avanzar. Para llevar a cabo este siguiente paso, sin embargo, se deberá contar con los medios humanos y materiales que permitan la articulación de los enfoques cualitativo y cuantitativo que sin duda añadirán una renovada profundidad y abundantes matices a los cambios aquí propuestos. Ello, por el momento, sobrepasa el cometido de la presente tesis

aunque, en cierto modo, está presente en sus líneas, a través de las que he tratado de convencer al lector —y seducir a futuros investigadores— del interés del nuevo campo que se abre ante nosotros y de la necesidad de continuar explorándolo.

12 . SUMMARY & CONCLUSIONS

Accessing and listening to music in the digital age: social change, resistances and practical adaptation

This doctoral thesis has been an extensive tour along a specific sociology that has showed us a polyhedral and highly nuanced research object. Despite its short history, the sound reproducibility of music has experienced a specially intense development and has quickly become a crucial part of our daily lives. In a sense, this constantly moving social reality has been the framework of deep changes in the ways we experience producing, accessing, sharing and listening to music. It is, therefore, difficult to synthesize both what we have learned and our own contributions – the border, if any, is always vague and fuzzy – in a last and final section devoted to separate “the wheat from the chaff” so saving, thereby, to the avid and hurried reader, the task of following the steps that have brought us here. However, syntheses are needed, and they are for two reasons. The first reason, and most important, is because they are useful; the second one is because they allow us to complete a project with that liberating – though secretly disturbing – feeling of closure. This chapter will seek, precisely, to achieve a double closure, i.e. serve both as a general recapitulation and as a conclusion section ready to suggest *possible* – and even, dare I say, *necessary* – future developments.

The first part of this doctoral thesis consisting in a critical review of a vast theoretical tradition, helped me to lay the foundation of my own perspective as well as to define – and, in some way, construct – my own research object. I tried to develop my purpose of building up a “sociology of music and its sound reproducibility” the only way that it appeared plausible. This way implies weaving together, on the one hand, the tradition of the “sociology of music” and, on the other hand, the theoretical approach of a “sociology of mechanical reproducibility of art and culture”, since there is little doubt that only in the intersection of these two traditions it seemed feasible to define and

investigate my subject.

We start this review with **Walter Benjamin** and his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (or Reproducibility)", which compiles his pioneer ideas not only in theorizing the notion of "mechanical reproducibility" but also in suggesting a value theory of symbolic goods. His notion of "aura" – of which I have claimed its sociological nature – or his distinction between “cult value” and “exhibition value” concerning works of art, laid the foundations of the problematization of my research object, and represented a remarkable effort of nomination and conceptualization of a variety of elements hitherto ignored by the sociology of art and culture. His analysis of the social implications of mechanical reproducibility was crucial in understanding the wide range of social effects that the change in the techno-economic paradigm implies. Particularly, in the reproduction, distribution, perception and production of art – social space within, as is obvious, much of the musical activity is actually located. Another main contribution of Benjamin's approach – and which certainly influenced in a decisive way in Adorno and Horkheimer's subsequent conceptualization of the "Cultural Industry" – was his commitment to understanding the massive dissemination of mechanical reproducibility to virtually all social spaces of cultural production as a late transposition of capitalist production conditions – those which Industrial Revolution had implemented, a century earlier, in the structure – into superstructure level.

We continued our theoretical journey considering **Theodor Adorno and Max Horkheimer's** essay "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" – in fact, a chapter of their “Dialectic of Enlightenment” – from which we extracted several key lessons. Following the suggestive line of thought opened by Benjamin, the two Frankfurt School members proposed applying the Critical theory framework, traditionally used for the analysis of the economic base or structure, for – in this occasion – exploring the cultural production itself. In other words, Adorno and Horkheimer began the construction of what might be called a "Critique of the superstructure." In a sense, their theoretical work was even more ambitious – at least regarding to the changes in the cultural production model

arising from mechanical reproducibility – than that of their predecessors, being pioneers in detecting and describing the new framework that capitalism generated around the circulation of the symbolic goods as a system, which they called "Cultural industry" (CI). The development of this theoretical work allowed the two German thinkers to initiate an in-depth global review of the new cultural system considering it as an integrated whole, founded on common strategies such as a style standardization or the generalization of a particular logic. In addition, the IC theorized by Adorno and Horkheimer, had the – perverse – virtue of being a totalizing system that incorporates even the various forms of cultural dissent, what used to maintain the appearance of plurality in a society which, actually, is ruled with the iron fist of cultural standardization that is ultimately aimed to ensure full control of the subject. The "format" – underlying cultural-industrial work structure – or the "advertising" – functional creation of undisguised economic aims – were, in their view, nothing but evidences that, in the era of industrial culture, art had definitely abandoned any claim to be a remnant of human free expression and it has come to serve only a systemic goal: maintaining the current social *status quo*.

After the global analysis of the cultural production and consumption system in the age of mechanical reproducibility, I considered relevant to address the specific ways in which this new context affected the musical object. Among all possible strategies, I opted to undertake a review of the sociology of music developed by **Adorno**, often regarded as the father of the discipline. Although music and its social implications had been a commonplace in ancient and medieval philosophical thinking – examples of it are the reflexions of Plato, Aristotle and Augustine of Hippo – the view of Theodor Adorno was the first attempt to develop the global and systematic approach that we call today sociology of music. Moreover, he was a pioneer in linking music and technology, i.e., placing music – as a research object – in the new techno-economic context resulting from the mechanical reproducibility. In the long development of his theory, three crucial stages that could be identified with three of its most paradigmatic works can be defined.

The first of them, embodied by his essay "On the Fetish-character in music and Regression of

listening" could be located, so to speak, in the same hard-line of Cultural Criticism in which is placed the text on the Culture Industry he wrote with Horkheimer. In this first stage of his thought, the music was just another superstructure item used by capitalism in its attempt to control subjects. It highlights notions such as "fetishization" and "regression of listening" that were seminal in the early sociological problematization of music but, at the same time, overly simplifying the complexity of the musical object itself and its associated processes of production and consumption.

The first sign of change came with the "Philosophy of the new music". In this piece of work Adorno's sociology of music began what would be a long process of emancipation from the orthodox criticism approach – based on a structuralist theoretical perspective – characterized by its high abstraction level and far from the own characteristic specificities of artistic production spaces. It was precisely in the "Philosophy" where, through the figures of Schoenberg and Stravinsky, Adorno focused his gaze on the music production field. For the first time, he took the very music production space as an object of sociological reflection, taking into account their ideas, projects and internal disputes. Even making visible what actually was a conflict between factions of the intellectual elite – those which formed the different vanguards of the so-called art, serious or legitimate music²⁶⁴ – the approach of the "Philosophy" came to understand the own social space of art production as a field of dialectical struggles drawn until then by orthodox Cultural Criticism, as a seamless whole – monolithic, manipulative and almost omnipotent – in the service of the capitalist production. This strategy allowed him to start a new, provoking and certainly more complex line of thought than that of the first Cultural Criticism, sowing the seed of many of the subsequent approaches to social spaces of art production.

But it was the final stage of his work – that we have identified as "the late Adorno" – which marked the most important turn in his sociology of music and which earned him the preeminent position he still holds in the field. The most characteristic work of this final stage is his "Introduction to the

264 It is important to mention that the increase in the complexity of their conceptions of social space music production understood as a dialectical space of struggle and therefore not monolithic but relatively open to dispute, was not extended to the object "popular music" and its production space but it was limited almost exclusively to the field of classical or art music. However, the break – at least in that particular space – with the notion of cultural production handled by the Cultural Critique – "rationalized", "standardized" and ultimately "industrialized" – implies, in itself, a milestone not only for the sociology of music but for the whole sociology of art and culture.

Sociology of Music”, consisting of a collection of twelve lessons that laid down the foundations of concepts that have been marking the development of the discipline until today. Of this last step, we have highlighted the incorporation of theoretical strategies such as the usage of interdependence and the multiple causality, which led him to openly criticize even some traditional interpretations of materialism. In this last stage of his thinking, Adorno also deepened the relationship between technology and music; he developed the notion of "art" understood as “*tertium comparationis*” between technology and society, and outlined notions such as "mediation" or "autonomy" which, as we could then check, proved so fruitful in the hands of subsequent approaches to the sociology of art and culture.

The next stage of development of our theoretical review – corresponding to what might be called the age of mass society maturity – was introduced from the hand of **Umberto Eco** and his “*Apocalittici e integrati*” – translated into English as "Apocalyptic Postponed" –. Among his major contributions to our theoretical framework we have to highlight his effort to make visible, as well as submit it to an interesting analysis, the excision that is characteristic to intellectual elite of his era, using their conception of – as he preferred to be called – “mass communications” as key reference.

From this analysis emerges the ideal types of "apocalyptic" and "integrated", basically two opposite approaches to the new reality of cultural production in the era of mechanical reproducibility. The apocalyptic view is characterized by an "external approach” to the culture analysis and a rather contemptuous position towards the very notion of “mass”. Furthermore, is identifiable by its tendency to address the cultural production run by the CI as a mere deception or manipulation, as well as considering communication as a top-down process. Even a bit melodramatic, the apocalyptic approach does not hesitate to link the rise of mass communications to the very destruction of the individual²⁶⁵. By contrast, the integrated view would suffer from an evident lack of a critical positioning regarding the new logic of production and consumption that involves the mechanical reproducibility; integrated

²⁶⁵ It is important to consider that this current of thought, is not only comprised by Cultural Criticism – in which we placed the Frankfurt School – but also by conservative intellectuality and its characteristic elitist view of culture. "The Revolt of the Masses" by Ortega y Gasset is perhaps the best example of this backdrop in the specific case of Spain at the time.

thinkers tend to act as an integral part of this culture and, therefore, they would not question its objects but simply consume them through a *naïve* fruition, oblivious to the power struggles that characterize communication processes.

From the comparison of these two positions Eco aims to extract a synthesis, a sort of critical proposal capable of, firstly, going beyond the mere enjoyment of the integrated *naïve* and, secondly, overcoming the fetish concepts of "mass" or "system", which involve the overly interventionist and monolithic conception of communication handled by the apocalyptic view. His proposal is to give up the cultural biases or moralist "*a priori*" and try to understand the CI not as a seamless mechanism of domination, but rather as a set of conditionings in which production and consumption are articulated. Eco's strategy to achieve this goal is to get into the particularities of mass culture recovering its objects or specific works – as well as the relations between the public and these concrete objects –.

This purpose led Eco to question the radical compartmentalization – typically advocated by the apocalypics – that separated exhaustively a “legitimate culture” – worthy of being analyzed in context and specificities – and the rest of cultural production. This “practical insurrection”, i.e., this challenge to the assumed art ranking system, consisted in a – would say Haraway – "blasphemous effort" based in undertaking the particular analysis of objects that the apocalyptic do not even consider legitimate to be analyzed beyond its condition of mere gears of the superstructure – such as Superman comics or Peanuts strips –. Furthermore, he also put in relation these objects with their social and cultural contexts and even formulated serious comparisons between these mass-cultural objects and those of the legitimate culture – for example, he dared to trace relationships between the myth of modern hero embodied by the comic strip super-hero and the epic figure of classical mythology hero –.

It should be added that beyond this general rethinking on cultural production in the age of mechanical reproducibility, Eco made a prolific expedition in the specific field of music, and he did so by addressing two suggestive questions. One is the analysis of the easy-listening songs – the so-called “Middle of the Road” or “MOR” – in particular, the case of the “Pavone effect” understood as a

generational icon of "light music" or the counterexample of what he calls "the distinct song" whose paradigmatic cases can be found in bands such as Cantacronache. The other is the reflection on socio-technological changes resulting from new possibilities entailed by the sound reproducibility of music, from which he highlighted the new creative possibilities that affected the artist role. This approach to the social application of the – then – new technology served as a pretext to denounce the moralism of certain technophobic positions – always characterized by a nostalgic and elitist/patronizing background – that tend to oppose any technological innovation as if any social change that mutates the conditions of production and consumption supposes, in itself, a threat to the art itself.

With regards to **Pierre Bourdieu**, we must recognize that his influence has been particularly crucial to this thesis in many aspects. His work gave me several elements that connected directly with the lines of evolution observed so far in the analyzed works. The most crucial contribution of the French sociologist to the sociology I was trying to build up was undoubtedly his "Practice theory". Its key concepts – "field", "*habitus*", "symbolic capital", "symbolic violence", etc. – deeply interrelated in his theory, constitute an approach that tries to overcome both traditional positions of structuralism and subjectivism, aiming to end the eternal struggle concerning the relation between structure and agency that has characterized the whole history of social sciences. The articulation of particular social spaces referred as "fields" – complex and relational, but relatively autonomous – with what he called "systems of dispositions" – incorporated/embodied –, not forgetting issues such as power – dominance and symbolic violence – or a system of inequalities – reflected in the notion of symbolic capital – constitutes an articulate and ambitious perspective which has proven itself able to account for complex social realities, as evidenced by the plurality of areas in which Bourdieu himself applied it with remarkable success.

Something that particularly enhances the value of Bourdieu's theory in their potential usefulness concerning a sociology of music and reproducibility such as which I propose, is present in his research of the social space of cultural production, i.e. the aim – that underlies in much of Bourdieu's work – in

objectifying the “intelligentsia” or “cultural elite”. His approach to the "intellectual field" and more specific sub-fields as "artistic field", "journalistic field" or "scholar field" meant primarily a practical example for all future social approaches to the social space of music. In fact, although usually in the form of notes or incidental mentions, references to musical objects appear recurrently in his sociology. Of those mentions, we have highlighted on the one hand – and by the special influence they had on our theoretical framework –, those that appeared in “Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste” especially with regards to the aesthetic taste and music consumption; on the other hand, those outlined in his short essay on Beethoven, which was an interesting analysis of what could be considered the genesis of the musical field.

About the assembly constituted by the tradition that we have grouped under the denomination of “**Cultural Studies**”, I have to highlight some of the most decisive contributions to our theoretical framework. The first of them is their eagerness to question traditional assumptions of Cultural Criticism without sacrificing the main critical principles. This "critique review of the Critique" was evident in his neo-Gramscian approach – one of the major points of convergence of most of the heirs of the spirit of the CCCS – that enabled these theorists to question some of the underlying implications of the orthodox structuralism without not giving up the Marxist perspective of social conflict and its specific application to the world of culture in the age of mass communication. In a sense, Cultural Studies were themselves constructed using institutions such as the Frankfurt School as their main antagonistic references. In the case of Cultural Studies of music, their particular theoretical nemesis was that of Adorno's sociology, although, their corpus were clearly influenced by the German thinker.

The second major contribution of cultural studies to our theoretical framework is derived, precisely, from this logic of confrontation against the traditional approach of Cultural Criticism. They regarded the latter as an excessively theoretical and abstract perspective, based on a deterministic view of the cultural production of meanings as well as a particular vision of communication based on an

ideological prescription, which ignored the complexity of responses of the audience. Facing these approaches, they tried to relocate the research in the sphere of action through the principles of what is known as "Grounded Theory". Their complex conception of cultural practices is reflected in the assumption of notions such as "reappropriation" which came to subvert the idea of one-way communication or that of "performativity" which came to consider the agency of certain activities often regarded as merely passive – such as “listening”, for example –. These notions, among others, came to make more complex the – until then – dominant conceptions of culture and communication. In order to return the study of culture to its practical context, the Cultural Studies did not hesitate to build a multidisciplinary approach combining the sociological perspective with methodologies commonly associated with other disciplines such as ethnomethodology or psychology. With regards to Cultural Studies that specifically took music as their research object, the questioning of the cultural system hierarchies – what, as Eco's work exemplified, were emerging since the 1960s) became more intense and systematic. Two core ideas will differentiate Cultural Studies from the dominant tradition of the sociology of music: on the one hand, the increasing presence of popular music as a legitimate research object – until then, the "classical music" had held the privileged position as legitimate research object –; on the other hand, the incorporation of music consumption as a common research field – compared to the signature classical focus on production –.

In turn, the three major works that have guided our journey through music cultural studies of music have also had crucial specific contributions to our theoretical framework. First of all, **Howard Becker**, in his "Art Worlds" dare to question the very notion of art traditionally conceived as a purely spiritual activity.

His "production of culture" approach – anti-elitist, work focused and based on a collective action point of view – has succeeded in rethinking the traditional conceptions of art production social space and proposing a new extensive or maximalist conception that aim, among other things, to return the artistic "creation" to its eminently social framework. Although his work does not confined exclusively

to the social space of music – but is intended to cover art as global activity – the author's own personal connection to the musical field made this work particularly rich in examples of music production. As well as Eco's approach marked the beginning of the break with the traditional systems of artistic hierarchies, that of Becker questioned the ranking system of the importance of cultural creation, which he intentionally called "production" in order to contribute to demystify and "denature" it – their own hierarchies that structure art are, for Becker, conventional and not immutable –.

His interactionist notion of "art world(s)" that we have considered complementary to the Bourdieu's notion of "art field", implies a commitment to understand artistic production as a "widen" social space where amateurs, public and all types of workers traditionally considered "technical" – and therefore non-artistic – are included in the network of interactions necessary for the production of any work of art or culture.

For his part, **Antoine Hennion** and his work "The Musical Passion" have been a turning point in my way of perceiving the relationship between music, society and technology. His 'sociology of mediation' deepens in an attempt to end many of the old theoretical prejudices shared by both traditional Cultural Criticism and the first cultural studies. His proposal is based on the tradition of the Actor-Network Theory (ANT) and aims to achieve a common, interrelated and not hierarchical analysis of agents, technologies and objects in the complex network that constitutes society. The complex notion of "mediation" that structures his sociology is an attempt to escape the old conceptual pairs – such as subject/object, natural/social, etc. – to restore the significance of the interspaces, of the hybrids or the mixed, traditionally reviled by the two theoretical opposites that have traditionally treated art as an object. These two opposing perspectives are represented by what Hennion called, on one side, "sociologism"-those external interpretations of the music object which reduces the musical to the social and tries to "unmask" our love for the object – in our case, the "musical passion" – as mere "belief"- and, on the other side, the so called "aestheticism" -the internal interpretation of the work of art – i.e. self-referential – that tends to ignore its social dimension. Hennion's concept of mediation aims to

overcome that of the Durkheim tradition – “belief” or “well founded fiction” – proposing a performative mediation, that is, not a passive relationship but an active and leading one, a key element of every cultural process.

This new approach proposed by Hennion, leads him to claim the recovery of the “objects of music”, that is, he tries to restore the importance of some of these before mentioned mediators or hybrids. To be specific, he aims to analyze the particular technologies linked to the various forms of conversion of music – characterized by its basic intangible ephemerality – into a physical object ready for use. This return to the concern for the objects, brought the mechanical reproducibility issue back to a prominent position in the new sociology of music. Hennion tried to build a “crossed geography of music formats” that tried to examine key issues such as “music genre” or the idea of “authenticity” through the struggles that emerged around the different ways of attachment of music with the “physical world”. In other words, he attempt to study music through the hierarchy observed within each music style regarding the forms of objectification – either the preeminence of the score, recording or “live music”; taking into account that all are ways of making music accessible for public using a specific form of mediation. Previous to the current applications of ANT to the study of the conceptual pair technology/music which today begins to experience a relative boom, Hennion's conclusions will be based on these struggles on “authenticity” and “fidelity of reproduction”, which far from being petty matters “naturally” intrinsic to the different music genres, are actually “conflict arenas” or “struggle social spaces” where these very genres are produced and reproduced.

After recovering the objects music from the traditional analytic ostracism, Hennion raises a last contribution consisting in the retrieve of the listener, the public, the audience, i.e. the eternal alterity of the Art. His proposal does not consist, as he says, in attacking or questioning the autonomy of the “social space of art”, “art worlds” or “art field”, but on the contrary, in taking it to a necessary next stage: a new autonomy in which the audience will no longer be the negative reflection of the mirror in which art projects itself – “the public does not understand”, “we must trained and educate the

audience" and other litanies that result in emphasizing an "inside" and "outside" of the position from which it is legitimate to speak about art issues – and becomes a "free partner" – ideal type of active reception, as opposed to the passivity of a "consumption" ideal type.

The audience is not the nemesis nor the enemy of the Art, not even a collective beast that must be tamed for Art's sake. First of all, because as Hennion emphasized, "art is not an object but a relationship" and, therefore, the recovery of the full range of mediations that make up this relationship is necessary to avoid any essentialization of art. That game of multiple mediations proposed by Hennion is, in short, a commitment to a relational approach that does not forget of its components, i.e. the entire network of relationships that arise when we put any node in the center of the network. The target is to bring our vision beyond the terminal ends of the bipolar landscape traditionally drawn in social science (e.g. "subject"/"object") to see the arising of the rich multiplicity of elements, which have always been there, which have tended to be forgotten and, once and for all, must to be recovered.

The last cornerstone of our theoretical construction has been **Tia DeNora's** "Music in everyday life". This work is a paradigmatic case of full immersion of cultural studies of music in the so called "cultural turn". Their general approach tries to look back to the level of action addressing the various uses of music in everyday life. To oppose the two historical approaches of the sociology of music, DeNora used the notions of "grand tradition" and "little tradition". Regarding the "grand tradition" -spanning from the Greek classics – mainly Plato and Aristotle – to the first systematic attempt of building up a sociology of music undertaken by Adorno-, is characterized by the tendency to approach the musical object as something abstract, ethereal, in short, detached from the action. In contrast to this "great tradition", "little tradition" – in which DeNora herself is placed – proposes to relocate the music in its immediate context, the domain of practice, i.e., refocusing our attention in the "Musical Event", outside of which any musical knowledge is disconnected from empirical observation. Basing the study of music in its most graspable reality, opens the "black box" in which the "great tradition" has finally enclosed the object, a remote and unreachable space for any type of analytical observation that

pretends to understand the specific mechanisms of the social functioning of the musical.

In order to achieve this purpose and as is common in contemporary cultural studies, DeNora combine her adherence to multidisciplinary and his commitment to the strategies of "grounded theory" as the best way to realize such a complex and plural subject. That is why, in his research, we observe the coexistence of sociological methodologies with that traditionally associated to other disciplines as ethnomethodology or even social psychology. Through such seemingly disparate procedures as personal interviews about ways of listening, participant observation in aerobics classes or ethnographic analysis of consumption in record stores, the British sociologist built up a multiple and plural approach ready to apprehend a no less polyhedral and complex object.

In turn, DeNora's concern about the specific mediation of technology is a cornerstone of his work and, as in the Hennion's case, his perspective on the relationship between society and technology is clearly influenced by the ANT and STS (Science & Technology Studies). In the tradition of science, technology and applied knowledge studies, she takes the notion of "affordance" – commonly used as a theoretical tool to overcome technological determinism or "technologism" – and applies it to the musical object itself. She understands the "affordance" as a quality of music, a music that ceases to be a mere object of contemplation to be rethought in terms of "technology of the self", that is, an instrument of agency in daily action. Through these movements, DeNora will identify the musical object as an "actant", an element in a network of elements that mutually constitute each other. But it must not be forgotten that the idea of affordance that handles DeNora is a sociological proposal, what means that music does not accomplish anything by itself, and is precisely there, in that particular change on the conception of the musical object itself, where lies what is perhaps the most fundamental contribution of her approach to our corpus. From the conception of music under the point of view of the "grand tradition" – being considered as an elevated social object, essential and immovable, not taking into account the nuances of practice or any possibility of re-appropriation – DeNora developed a new conception, that of music as "social action" which can be mobilized by individuals in their daily

life, a “new” music in which meanings can be appropriated and re-appropriated practically. Music is no longer an object that shapes the subject, nor the subject is absolute master of the musical object that he controls at his own will. What she proposes is, rather, the conception of the link subject/object as a relationship in which the object (music) and the subject (listener) are mutually constituted in the course of the action, i.e., articulate in the interaction itself. In this interrelationship, music is mobilized by the subject as a sort of catalyst for action – an action that is always situated, i.e., contextualized and delimited by relative possibilities. This is what DeNora meant when she talked, for example, about the "semiotic power of music".

In addition to technology as a resource for action, she also seeks to recover other dimensions of music that had traditionally been neglected even by a first-generation cultural studies. One of them is the recovery of the aesthetic dimension, especially ignored by the social sciences and abandoned to the mercy of the "internal" art analysis. DeNora vindicates it as another dimension of the agency – "aesthetic agency", commonly underestimated by sociological theory, but a key issue in the development of self-identity. The other proposition is the restoration of the emotional dimension of music and its crucial mediation in the understanding of the appropriation of musical object by the subject. For the subjects, as DeNora notes, music is often mobilized as a "container of feelings". Finally, she claims the role of the body as another key mediator of music appropriation, a sort of semi-conscious "embodiment" that cannot but remind us of approaches like Bourdieu's “Practice Theory”.

Finally – and as I hope has been noticed in the last part of the thesis – , in addition to its suggestive theoretical contributions, the work of DeNora has been a practical reference that has contributed, with its methodological example and the discourse analysis of its interviews, to concrete the approach of my research on music listening in the era of digital reproducibility.

The critical review of the literature through which I set out to build the corpus of a sociology of music and sound reproducibility has been a long and interesting journey. As its assembler, I have to say that it has not been – at least not entirely – one of these didactic fictions based on exposing the

theoretical evolution of thought from the premeditated "dirigism" who I knew beforehand what was to come. This thesis has been written in the succession that is hereby exposed – with a few exceptions not worth detailing –, trying to reconcile, as far as possible, logical and chronological order. The commitment to this particular form of exposure, however, has certain educational virtues: this "theoretical journey" does not skip steps and allows, therefore, to follow the discussion to both the layman and the expert. But in all honesty, perhaps I must recognize that educational effort was not – at least initially – the main reason for this approach. Surely, this narrative strategy has obeyed rather to the fact that my own perspective has been really “in-formed” in real time, with the indispensable support of the readings and critical comments that have been made. Somehow – and, as Bourdieu would say, making virtue out of necessity –, the result is that the reader can feel the magic of a deferred "live" – the sensation of hearing a "live album", one of the new reformulations of the “aura” enabled by sound reproducibility – he or she can discover, little by little, the complexity of the field of study and the object, and be sure that goes hand in hand with the hand of a subject that is not guiding them towards a well known "x" which indicates the end or goal, but is performing step by step – also for the first time – that journey with him.

In the last chapter of the first part I performed a partial closure on the theoretical development through references or landmarks of my own “sociology of music and sound reproducibility” proposal. More than strictly conclusions, they are rather the main catchment areas in which our different theoretical tributaries have come to converge. They were not, nor intended to be, a conclusive theoretical close, but rather useful tools for subsequent application of the theoretical tradition to my own research. Although these lines have already been detailed in the corresponding chapter, we will try to explain a brief summary of them as follows.

a) The first of these partial results from the theoretical revision is related to the hegemony of the old structures of fragmentation and social hierarchical classification of the arts. The analysis is presented as the juxtaposition of two ideal types of structures of cultural valuation. In short, I tried to

oppose, on the one hand, the structures of a "traditional cultural regime" that clearly trace the boundaries between legitimate culture and popular culture – understood as a negative reflexion of the former – and is characterized by “univorous” consumption regimes based – in an exclusive and excluding way – in the classical mechanisms of distinction; and, on the other hand, the idea of a new "general system of texts" which, through the contributions of Semiotics and Cultural Studies approaches, incorporate an extensive and inclusive conception of "text" – beyond the strictly written, all cultural objects that can be “read” – that starts to open questions, prior rigid parceling and hierarchy of cultural production. The “univorous” consumption of the “legitimate culture” ceases, thus, to be the fundamental principle of distinction characteristic of the dominant cultural consumption regime and begins to be, slowly but surely, supplanted by an – always relative and contextualized – "inclusive omnivorousness". Prior questionings concerning the dominant structure of hierarchy and legitimacy of cultural objects as the undertaken by Eco, as well as the commitment shown by Cultural Studies in their attempt to rethink popular culture, have especially contributed to a crucial paradigm shift. In turn, the new "general system of texts" is characterized by the proliferation of intermediate spaces, mixed cultural entities: “fusion music genres”, “graphic novel”, “indie pop”, “rock opera” and a whole burgeoning panoply of new forms of what we might call "high popular culture" what, with its existence and gradual conquest of legitimacy in the social space of art, come to serve as a spur to the transition between the two – already mentioned – cultural systems. However, it is necessary to note that the new "general system of texts" does not remove every principle of hierarchy/allotment, or come simply to "democratize" culture. The traditional distinction mechanisms based on the principle that exclusivity made the difference is gradually replaced by other distinction mechanisms based on other criteria, such as – always relative – cultural pluralism or some "experience exoticism". As inclusive omnivorousness is, little by little, gaining positions in the structure of legitimacy, it displaces “univorous” cultural regimes – whether those focused on exclusivity of traditional legitimate culture or on certain areas of popular culture.

b) A second crucial line includes the issues of authorship as well as meaning in art. Through Barthes

and Foucault, as well as the approaches of the Cultural Studies, we tackled problems as the author figures – either the "Author-God" or the "author-function" – as the central myth of creation often conceived as a transcendent act (*inspiratio*), exclusively individual – “naturalization” of the myth of the solitary creator – and detached from social history (*creatio ex nihilo*). This questioning of the way of conceiving the dominant way of authorship, implies a conceptual reformulation of “meaning” in art and culture. “Meaning” or “sense” is no longer conceived as a pristine entity inserted in the text or art work by the author and transmitted in a seamless and unambiguous way. The new meaning becomes understood, rather than a transcendent act, as a process that is built in a spatial and temporal particular context. In this "process of the constructing of meaning" the senses are the result of the interaction between the receiver (audience), the work of art and the author; an interaction that never occurs in a social vacuum, but through linking each text with the complex intertextual canvas that constitutes the culture. In addition to those meanings, though they can achieve relative stability through certain cultural “consensus”, are not eternal nor immutable, but historical and located. Therefore, they are open to possible reappropriations not foreseen in the production process itself or even to different interpretations and re-interpretations confronted as a dialectical conflict, i.e. a "struggle for the senses". It is the end of the traditional monolithic view of communication process and the beginning of a new crucial role of the public, now understood as an active part of the arts and culture.

c) The third observed trend is the recovery of the “technological factor” in the study of culture, especially concerning accessing and listening to music as a key sociological element. Although concerns about the technology date back to the beginnings of the Critique, as we find through the work of Benjamin, the concerns for technology have been unstable in the development of the sociology of art and culture, in general, and the sociology of music, in particular. Perhaps as a reaction against the Frankfurt Critique perspective (which understood technology as a purely structural element, which imposed seamless), the first cultural studies tended to neglect this element trying to focus more on the immaterial dimension of culture. However, this situation came to change gradually after the "cultural turn" through the theoretical alliance that culturalist perspectives were weaving some currents of the

ANT, whose proposals allowed – among other things – to incorporate technology as an element mediated by society and which, in turn, mediates social processes. Technology ceases to be exclusively conceived as a strict part of the economy – the “material” sphere – to assume a relative opened role. As is the case of the construction of sense or meaning in art and culture – which happens to be treated as a pre-registered and unchanging built in a collective and historical process – also technology – for example through the conceptual triad "design, affordance, appropriation" – is reformulated by sociology as a social process in which not only "developers" but also users contribute to the final socio-technical outputs.

However – and to avoid the minimization of the importance of the technological dimension recovery experienced by the new sociology of music – we must remember the significant progress in the understanding of technology as something socially mediated, developed in the late Adorno's work through the idea of "technique".

Moreover, also from other theoretical perspectives – such as musicology – there have been recent contributions to the reinstatement of the technology as a crucial element in the study of music and sound reproducibility. In that way, we specially highlight the works of Mark Katz and his interesting proposal of "phonograph effects" which have been a major influence on my own problematization of sound reproducibility.

d) Traditional approaches to music as an object of reflection – which DeNora referred to as the "grand tradition" – laid down the basis for the emergence of the current sociology of music, theoretically discussing the subject and making an important effort in formulating certain questions that still remain partially open. Recovering this tradition in order to give back the consideration of its contributions has been one of the purposes of our theoretical review. However, the fourth contribution of the new wave of cultural studies to the sociology of music has taken precisely the form of a practical reply to the *modus operandi* of the "grand tradition". Their main aim is the recovery of the musical object, consigned to a distant Mount Parnassus where he was elevated – and, in a certain

way, isolated – to bring it back to the level of everyday action, that of the Musical Event, where the process of construction of meaning occurs. Along the same line we can find many of the culturalist approaches emerged after the "cultural turn". They have tried to study music and sound reproducibility situating them in their immediate context, i.e., the daily life. The field of sound reproducibility of music, sown with the questions of the "grand tradition" and well fertilized with the methodologies of "grounded theory" provided by the "little tradition", promised to be a fruitful base to better understand an object whose development – young but already used to assume the rapid mutation as a constant in its evolution – has seen the intensification of changes resulting from the new economic paradigm of the digital age.

Building upon this proposal to return the "divine" musical object to the realm of human action – and especially of daily action – and trying to retake the path already opened by the cultural studies after the "cultural turn" as well as their still mentioned claim to recover the audience as an research object, it emerged the specific research project that occupied the second part of this thesis. With this perspective in mind, I decided to undertake a study that, in the wake of studies such as DeNora's, would address music uses and practices of listening in everyday life. My particular contribution to previous approaches consisted primarily on setting up a necessary update of their perspective to suit the particularities of the new techno-economic paradigm, what means, taking into account the changes resulting from the new digital sound reproducibility.

After carrying out the pertinent epistemological reflections, I tried to narrow my problematization research object and issue the corresponding research questions. The main question that would guide me was defined around the changes in the experience of accessing and listening to music that subjects experience in their daily life in relation to the new digital technologies. To do this, I established a clear commitment to the "structural" or "qualitative" approach or, more specifically, to the technique known as a semi-structured interview. In addition to their flexibility and relatively low cost – compared to other techniques – that make it a particularly good option for exploratory studies, this research practice

is a particularly useful device when capturing the discourse on intimate experiences and even to apprehend the depth of the uses and practices beyond the directivity which may involve the use of standardized methods.

As for the data sample, it was made following the principles of the so-called “structural representativeness”. The selection criteria of our interviewees were *territorial* (half of the interviews were conducted in Madrid and the other half in Barcelona), *generational* (I considered the suitability of representing three age cohorts differentiated by their own experience of transitions in the usage of sound music systems of reproducibility²⁶⁶) and, finally, I took into account the *volume and structure of possession of certain specific capitals*, characteristic of the social space we wanted to investigate – namely, those we call “music capital” and “technological-access capital”. Having perceived a certain degree of discourse saturation, the sample consisted of a total of 12 interviews (see Annexes to deepen in the data sample).

Our analytical framework was the so-called “discourse analysis”. My particular perspective on this analysis is derived from, as we discussed, four specific traditions, namely: Michel Foucault's analytical perspective, the approaches to the “linguistic market” developed by Pierre Bourdieu, the tradition of the “Escuela cualitativista de Madrid” (Madrid Qualitativist School) and the contributions of the current known as Critical Discourse Analysis (CDR).

To conclude, I will try to summarize, in ten statements, the main conclusions derived from the development of my analysis:

i) **Musical taste, a social taste:** The recovery of the issue of judgments of taste for the social sciences is an undertaking which has already been launched – and with notable success – by Pierre Bourdieu in his “Distinction”. The work had, among its main goals, to question the traditional naturalization of the very notion of taste, i.e., to recover “sensitivity” – the “highest” form of aesthetic criteria – as a sociological research object, not forgetting to take into account its social origins. In this

²⁶⁶ Broadly speaking, we differentiate between three technological generations of sound reproducibility of music, although their use was overlapped in time, their succession marked the way of access what characterized the different generations, namely: the mechanical reproducibility, the magnetic and the digital.

sense, discourse analysis has helped us find two important latent social phenomena. The first is that, when the discourse is enunciated at a general level or at a certain degree of abstraction, the narrative tendency to speak about the essentialization of the object “taste” seems to be a prevailing trend. The second finding, however, is provided by the fact that the closer we get to the field of everyday practices, of particular experiences of daily life, the more clearly perceived – sometimes dramatically conscious and explicit element in the story of respondents – is the social origin of the judgment of taste. The discourse of own experience – the sphere of practices – reflects openly what an abstract perspective of judgments of taste could hide ²⁶⁷, i.e. that personal judgment of musical taste changed along with the development of the personality and the milestones that structure it are often social landmarks – the experience of the High School, the years at the university, discovering new music through certain older relatives... . In short, narratives about self-taste – at least when they descend to the ground of practices – are stories of a social construction that almost forget all essentialist considerations traditionally associated with more abstract discourses about taste.

ii) **Accessibility, a matter of degree:** As we have seen, the notion of "accessibility" which seems to characterize the official discourses on the new information technologies, is not exempt of important nuances when it is relocated in the logic of practices. The discourse on the experiences of access reminds us that accessibility itself is considered by users as a matter of degree and, as such, is likely to follow the path of an internal process of perfectibility. What is clear, and especially in the speech of those who experienced pre-digital reproducibility forms – the absence of these references in the speech of the younger interviewees also has some significance – is that access is no longer a dichotomous question, but a full of nuances and that these nuances end up determining the reality of uses and practices of listening and accessing to music, i.e., determining what systems are used and how those are configured.

iii) **New cultural taste assistants. The 'generalized mass directivity' or the Industry Strikes**

²⁶⁷ This is one of the keys that confronted the perspective of cultural studies of music after the “cultural turn” with the “great tradition” embodied in the Adorno's sociology of music, and led DeNora to say that it is “*impossible to talk of the 'powers' of the music if they are abstracted from their contexts of use*” (DeNora 2004b:x).

Back: If the early days of the era of digital reproducibility were characterized by the appearance of multiple systems of accessing to music – P2P networks from Napster to the more recently popularized “torrent” files – or later “direct download” web platforms – such as the already banned Megaupload – its last stage is characterized by the renewed centrality of the issue of “directivity” of cultural consumption. The emergence of "new" forms of consumption directivity – *streaming*, music recommendation systems, etc. – to which we have referred to as forms of “personalized mass directivity” and the sustained increase in their relative importance in the cultural market are clear symptoms of it. The loss of control over distribution that record industry has experienced during the first decade of the 20th century was, in a sense, linked to the blurring of its control of the – hitherto monopolistic – systems of consumer orientation. However, as reflected in the speeches of the interviewees concerned about finding ways to "discover new music," although the consumption space could – and, in fact, was – cornered by alternative forms of accessibility online – alien to the Industry itself – the role of "guide" of consumption, the “directivity” of the media, was not supplanted by any independent massive alternative²⁶⁸. The – delayed – reaction of the industrial system of recorded music to the loss of its monopoly on the distribution and broadcasting, has consisted of trying to regain the control of the “culture consumption guidance systems” through its agreements with the largest companies of the Web 2.0, that are actually mastering the streaming music platforms as well as the music recommendation systems (Spotify, Youtube, Last.fm...). The commitment to – and even the promotion of– the use of the streaming by the Industry responds to a clear change in strategy that has taken ten years to materialize – in a way, because of the obvious reservations deeply rooted in the music industry itself. However, despite the initial reluctance of this economic sector, the characteristics of streaming design made this option a perfect fit for the new Industry strategy, combining all those dimensions that users valued positively in interviews – accessibility, ease of access, guide or recommendation systems... – and, in turn, can maintain control of the distribution in the hands of the

268 Mp3 blogs (Katz 2010) or websites like *Taringa* were attempted to open a space for alternative consumer guidance, but the necessary proactive consultation by the audience prevented this examples from becoming a massive alternative to come to unseat traditional mechanisms of the media system – radio, television, marketing campaigns...

old gatekeepers as well as the control of consumption Big Data – a key for managing supply and demand. The new systems of “generalized mass directivity” had been, in short, the industry counter-attack, the – somewhat belated – attempt to recover the lost control over the distribution and directivity of cultural consumption. Its success – as we had already previously observe in the own industry data – can be observed in the latent satisfaction we found in the speeches of the interviewees who see their needs met in a simple, effective way and which also save them time and effort.

Has the industry – after more than a decade of deep crisis – achieved the recovery of its lost power even at the cost of having to share its – now not so lucrative – benefits with the new intermediaries Web 2.0 corporations? Are we witnessing a “new deal”, that is, the beginning of a new *Pax Augusta* as those that ended the previous crises of the music industry? Will the new industrial covenant find any resistance among the public? The new “peace” of the sector and the long-delayed economic recovery, requires avoiding a rushed answer to any of these questions, but even if they exceed the purpose of this doctoral thesis, they are pertinent issues and suggest further developments that are useful in order to continue deepening in the sociology of music and their reproducibility/broadcasting technologies.

iv) **Music as a functional device:** One of the most suggestive theoretical proposals which led the analysis of the interviews has been the implementation of Bourdieu's notion of a “hierarquical structure of art/culture taste” – according to the their degree of “legitimacy” – to the specificity of the very forms or modalities of music listening²⁶⁹. Although frequently silenced by the philosophy of “pure” aesthetics, it seems that the age of mechanical reproducibility has seen the emergence of multiple “unconventional” uses of music and even radically new ways of listening (solitary listening, deferred listening, listening “on the move”...). The digital reproducibility has come to further enhance this trend coming to make “functional” uses or “non-exclusive” ways of listening, and now, this particular forms of listening to music have greater presence in the listeners' daily time than any

269 The idea of incorporating practices to the structure of the criteria and social bases of taste and relate them to the structure of capital possession still appears in the correspondence analysis of Bourdieu's *Distinction* popularized through the now famous schemes that – within a Cartesian system defined volume of economic and cultural capital and the structure of its possession – put in relation consumer objects, artworks, artists, practices, class fractions, etc., and of which my proposal would be a specific application.

contemplative and exclusive form of listening. However, this does not seem to have involved a questioning nor a rethinking of the hierarchical structure of valorization of the ways of listening defined by the philosophy of "pure" aesthetics, but the establishment of a double game that, in a practical way, reconciles the apparent contradiction between the actual uses (everyday practices) and ideals uses (normative).

v) **The new rise of "live music culture" is not only a quantitative phenomenon:** Undoubtedly, one of the most interesting contributions of discourse analysis is the access to the deepest levels of meaning structures. It is the case of the discourse about social value on the new rise of the "live music culture" that elevates the concert – a particular type of musical event – from its position – a mere form of listening – to reach the level of a sort of "total experience", a holistic experience that combines the collective and the individual, the body and the "soul", contemplation and participation. This revaluation of live music, framed in a sort of "discourse of experience" typical of the post-industrial society, comes to connect with the economic trend already reflected in music consumption data handled by the Industry. In this sense, the era of digital reproducibility seems to have returned the live public musical performance – the concert – to the place of prominence in the music field he owned before the advent of mechanical reproducibility. But it is not merely a return to an earlier stage, but a reality that has changed their deep structures of meaning. The concert experience no longer stands as *nemesis* of recorded music but both are reconciled to form a new synergic situation, which goes live music reinforced by promoting its experiential uniqueness. The speech tissue around "live" music tends to identify it as the least mediated of all the music, as the most fulfilling way of listening – living rather than listening – in short, as the ultimate musical experience. Of course, this constitutes – as Hennion would point out – a new myth. It is obvious that even although "live and direct", listening is always the result of countless mediations (microphone, stage, electronic amplifiers, the very concert "social situation", etc.). However, this critical relativization of the story of the "live music culture" does not blur the importance of this particular social phenomenon: its rise in the ways of listening cultural

valuation hierarchy and its growing potential of distinction as a cultural practice²⁷⁰.

vi) **Music and emotion cannot be detached:** Against the cynical analysis that could result from a bad – or at least hasty or superficial – reading of the Distinction, it can be seen that there are no radical incompatibility between accepting the existence of a "practical distinction" – incorporated and not necessarily conscious – and the idea that its incorporation is also emotionally mediated. The Practice Theory, assumes the "good faith" of actors, i.e. their *illusio*, *commitment* or involvement in the game of distinction at all levels, including the emotional. Once incorporated, judgments of taste adopt a predominantly physical and emotional form, reflected for example in the recurring effect of *degoût* (disgust), embodied reject through an uncontrollable reaction which, basically, is the result of a lasting arrangement inscribed in the depths of the *habitus*. The Discourse analysis that we have conducted confirms the approach of Bourdieu's theory: concerning issues of own taste there is – usually – no place for cynicism, but for the *illusio* or commitment. Love of art is not a cynical positioning, and the distinction devices cannot be understood but within the symbolic game itself. Emotion is a constant mediator of the criteria and judgments of taste, and we can even add that, as incorporation of the criteria of taste occurs, that is, taste and body become inseparable from the body – incorporated dispositions – an emotionalization of taste also takes place, i.e. that taste is inseparable from emotion, from the feeling that is produced in such incorporation. Moreover and taking the matter a step further, as suggested by DeNora, music – or rather our relationship to it – is evident in the speech as a "container for feeling". Prior appropriation process – physical and emotional – music functions as a catalyst of emotions and is even able to evoke certain moods.

vii) **The fallacy of immateriality:** Against approaches that appeal to the boom of the symbolic to the detriment of the materiality in the information age, we observed that the mediation of objects remains a key issue in the practices of musical listening in the age of digital reproducibility. In the same way that Hennion raised the importance of the relationship that kept the network classification of

270 If the love of music is considered, as Bourdieu stated, as one of the highest forms of sensibility, the love of "live music" – the music listened, after all, in a specific way – is a clear bonus distinction to the distinction already linked to music listening action itself.

genres and musical styles – and their different ideas of “authenticity” – and material supports of fixation of music, we appreciate that the materiality continues to exert an important influence on speech when talking about the ways of listening. The "normative forms" of listening – those to which we have referred to as contemplative and exclusive listening – involve certain material conditions (headphones, high volumes, darkness, comfort, privacy...), while the most functional forms imply less demanding and more practical material deployments. Meanwhile, we also attended the fixing of memory, through a emotional prism – “sentimental value” prevailing on the "use value" –, through material objects of music. The discourse of our older interviewees about vinyl and old players (turntables) whose conservation makes these artifacts crucial “anchor points” of emotional memory, is a clear example of this idea pointed out by the sociology of mediation. Furthermore, although both the Internet and digital reproducibility characteristics are clearly particular – copies are unlimited and there are no marginal costs, sharing can be done globally in a massive way and with no deterioration of the original – it does not mean that there is not actually a materiality that supports digital objects. Storage memory or Internet connections are clearly material limitations – and new forms of mediation with their particularities – which is also consistently evident in the discourses, the objectified form – in Bourdieu's terms – of what we called "technological capital of access".

viii) **The new digital generations and the return of the “single song”:** As occurred with the advent of mechanical reproducibility, the new digital reproducibility has been rigged to artistic and aesthetic changes. One of the most noticeable was the one concerning the reference unit of artistic work in music. The preeminence of the album as an art form made possible by the implementation of the 12-inches record – starting in 1948 – characterized the production of popular music throughout the second half of the twentieth century, overtaking the old rule of “single songs” that characterized the first stage of mechanical reproducibility. The digital reproducibility and the Internet have begun to – at least from the new ways of listening – cast a doubt upon the artistic and musical *status quo* of recorded music restoring the “single song” to its former central role. What is shown as a – seemingly paradoxical – return to an earlier stage is not so, but a practical adaptation of new generations who no longer

contemplate the album as "the product" but prefer to make their diet with elements more malleable, mobile and interchangeable: single songs. The new technological possibilities allow making lists and sharing music, practice random listening, and many other practices that contribute to the breakdown of the oneness of the music album. Although the old hierarchies are still echoing in the discourses of musicians and adult "music lovers", there is something in the very practice of listening that has already begun to crumble, and that is the hierarchical structuring of legitimacy of music supports. And the fact that it is – as the discourses seem to witness – a practical question, *de facto* assumed and not problematized, does not mean that it will not imply profound consequences concerning the future of music production as, indeed, has already implied on consumption.

ix) **The social hierarchy of forms of listening and the apparent underpinning of a symbolic order:** Everything seems to indicate that the uses and practices of listening and accessing to music have evolved at different rates than the system of valuation and hierarchization of such forms. When the speech is raised to the most abstract level, traditional valuation criteria appear to remain more or less intact before the advent of the new socio-technical paradigm – the discourse on the "normative forms" of listening, for example, is still identified with the philosophy "pure" aesthetics, that is, the contemplative and exclusive fruition. However, the daily practices seem a threatening move in another direction, at least in the level of action, the old hierarchies.

x) **Adaptation as a practical matter or the "permanent revolution" of the listening *habitus*:** The cultural system of valuation and hierarchization of cultural objects is a (relative) imposition of the dominant culture, as in any game of symbolic violence, it plays also with the ascription of the dominated themselves. The cultural system of hierarchization, valuation and compartmentalization of art, as a scheme set to a certain social *status quo* – although always subject to some dispute that guarantees its historicity – seems to be lagging behind the reality of their own level of practice, i.e. of the cultural consumption itself. It took years of development of rock or jazz – and massive growth of their audiences – for these musical forms to start climbing positions in the structure of cultural

legitimacy, and during this climb they always faced the resistance of Cultural Criticism and all the different types of "apocalyptic thought." As we saw earlier, the same happened about other emerging artistic fields such as photography, comics or even the cinema. The particular case of hierarchization of forms of listening, the issues of the "functional music" or forms of contemplative or nonexclusive listening, does not seem very different. What is observed at a discursive level is a lag or disconnection (*décalage*) even an apparently schizoid double discourse, pivoting between an abstract level – rather than theoretical level, I mean detached from the level of action as tend to be criticized about the "great tradition" of sociology of music – where valorization systems set their normative criteria, their most legitimate forms assumed by the majority of the public²⁷¹ and the level of daily practices where the informal requirements of a clear, distinct and hierarchical normativity is circumvented – including, often, in spite of the very “mockers” themselves. The real substantial change that characterizes the digital era in relation to the traditional cultural system – the "classical cultural regime" to which we referred earlier in this doctoral thesis – is not so much a philosophical or theoretical questioning of the hierarchization system of culture itself – even though such questioning may be occurring within certain social groups, factual alternative but so small in number that cannot constitute a real threat to the dominant system – and the gradual change in the provisions that is effectively taking place in a general level and that is reflected insistently in the discourse of younger interviewees, those who have been already socialized in the era of digital reproducibility. The transition that we now live is characterized, in short, by the practical reconciliation of an apparent contradiction, which confronts on the one hand the different habitus – which is part of the very forms of access to culture – with a symbolic system – relational structure of parcelation and hierarchization – to which, on many occasions, the former are openly contrary.

²⁷¹ Increasingly, as we raise volume of those "specific capitals" of listening and accessing to music – "global music capital" and "technological capital of access" – which, in turn – in one broader study that counts on means for performing a similar quantitative deployment than that Bourdieu held in the *Distinction* – should be placed in relation to crucial social variables such as social class (and different class fractions), gender, etc.

The trends outlined by the industry quantitative data showed us, in a general way, a situation marked by profound changes in the forms of music consumption (crisis of the analog reproduction format, resurgence of live music, sustained growth of the digital music industry...). However, of course, the large aggregates market data are far from exhausting the complexity of social phenomena surrounding the new forms of sound reproducibility of music. Behind the big data – always cold, impersonal and dangerously reductive – we can find specific uses, emotions, memories, bodies, and ultimately diverse and plural human mobilizations of both music and the technologies used for accessing it. The qualitative perspective has allowed me to provide a complementary perspective to that of the general facts and their quantification – the "supposed sphere of facticity", would say Ortí. It has provided me, as well, an access to the deep level of construction of meaning, i.e., start to capture the latent significations and complex intertextual network that they form within the social. The exploration of that other level – which is more viscous and unstable, less visible – the discourse on the uses and practices, has proven to be a particularly rich and multifaceted dimension of reality of music and sound reproducibility, which can only be revealed *through* – through mediation of – the game and *in* the discursive game itself.

However – or precisely for these reasons – the limitations of this election of focusing our research contribution in the qualitative paradigm are also evident, and they should be noted. This research was postulated as exploratory for several reasons. The first was a – far from negligible – and infrastructural practical matter. The second is implicit in the chosen methodology itself and its understanding of representativeness. As I explained, discourse analysis *cannot* and *is not* intended to establish an understanding of the object that can be generalized to the whole of society. Neither its sampling seeks statistical representativeness, nor its methods seek the comparability provided by the standardized instruments of measuring that characterize quantitative studies. Obviously – and is something we have to assume – no matter how promising the fertility of discourse analysis may be, the results we obtain

through it will never be a "faithful and generalizable picture of reality", but our conclusions will always have to be understood as partial; as tools – more than the conclusive culmination to this long discussion – ready to work as future hypothesis of the next step in the development of this "sociology of music and sound reproducibility".

This future step clearly appears before us just now that we are perched in the present step. It is a new horizon, more ambitious and presumably more difficult, but full of interesting possibilities and new paths to follow. To develop this next step, however, we need the human and material resources that could allow the articulation of qualitative and quantitative approaches which certainly will add a renewed depth and rich colors to the understanding of the phenomena proposed hereby. This, by far, exceeded the task of this doctoral thesis but, in a way, is present in their lines, through which I have tried to convince the reader – and seduce forthcoming researchers – about the interest of the new field that is being opened before us and the need to continue exploring it.

13 . ANEXOS

13.1 . ANEXO I: Fichas de las entrevistas

Ficha entrevista J15

Perfil sociodemográfico:

Hombre de 15 años. Municipio de menos de 10.000 habitantes en la provincia de Tarragona. Estudiante de instituto, que compagina con sus estudios en escuela de música de su municipio. Se presenta, por libre, a los exámenes del conservatorio de la ciudad más cercana. Toca el saxofón y en breve entrará a formar parte de la Banda Municipal de Música. Hijo de padres trabajadores sin formación universitaria relacionados con el sector agrario. Tiene dos hermanos mayores, ambos licenciados universitarios y amantes de la música. Su padre y hermano tocaron en la banda.

Capitales específicos

Su «capital tecnológico de acceso» (CTA) es alto. Tiene ordenador de uso propio, conexión a Internet de banda ancha y maneja distintos tipos de software de descargas como redes P2P (Ares) o programas para *ripple streaming* (Orbit). También es usuario habitual de Spotify. A su vez, maneja software musical específico que le sirve de apoyo en sus estudios musicales (Finale). Tiene múltiples sistemas de reproducción (minicadena, PSP, ordenador...).

Su «capital musical global» (CMG) es bastante elevado²⁷². A nivel "práctico-específico" sabe leer partituras y tocar un instrumento. Posee estudios reglados por lo que tiene un capital musical institucionalizado que va a ir creciendo si no abandona los mismos. A nivel de capital musical objetivado, en su casa hay instrumentos y abundantes CDs. A nivel de capital musical "erudito", quizás por su temprana edad observamos un régimen de consumo cultural centrados en ciertos géneros de la música moderna (ska, rock, blues...) más coincidentes, según su propia percepción, con su entorno familiar que con su entorno escolar donde abunda la "música máquina" o el

²⁷² Esta entrevista me llevó a reflexionar sobre las dificultades que pueden surgir a la hora de calibrar el capital musical en su subespecie "erudita" cuando tratamos con los más jóvenes. Parece que la edad en sí es condición necesaria —aunque no suficiente— para la adquisición de ciertos niveles de conocimiento de repertorio, estilos, etc. Aun así, hemos tratado de poner en relación el capital musical erudito de los individuos más jóvenes con el de los demás jóvenes, tratando de entender la lógica diferencia que el tiempo (condición de posibilidad en la acumulación de capital simbólico) presenta con los más mayores. Lo que es un conocimiento erudito relativamente alto en un joven de 15 años, puede ser considerado bajo en un adulto cuya trayectoria vital podría haberle llevado a una acumulación mayor.

"hardcore".

Desarrollo de la entrevista:

Resultó una de las entrevistas más difíciles de realizar. No se consiguió que el discurso fluyera y el entrevistado tendió a formular respuestas escuetas, frecuentemente monosílabos. También fue una de las más cortas ya que no se consiguió obtener el desarrollo de muchas intervenciones de extensión. Muy probablemente, las dificultades se deban a la corta edad del entrevistado y a la timidez que puede producir en un adolescente la situación de entrevista con un adulto²⁷³.

Ficha entrevista A17

Perfil sociodemográfico

Mujer de 17 años. Área metropolitana de Barcelona. Estudiante de instituto, pensando en cursar un módulo. Padres sin estudios universitarios.

Capitales específicos

Su CTA es medio. Tiene ordenador en casa y acceso a Internet pero afirma no tener demasiados conocimientos de informática. Antes utilizaban redes P2P (Ares, eMule, Torrent), pero últimamentelos ha sustituido por otros sistemas de escucha como Spotify y servicios de *streaming* similares.

Su CMG es relativamente bajo. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical formal ni autodidacta. A nivel de capital musical "erudito", responde a un régimen cultural de univoridad centrado en el pop-rock y los ritmos étnicos (fusión "buenrollista") aunque sin una especial vinculación a las formas tradicionales del consumo musical (discos, conciertos, etc.). Prefiere las radios comerciales (40 Principales), aunque las ha venido sustituyendo por el *streaming* y no presta una atención especial a las condiciones de la escucha (suele escuchar la música directamente del portátil sin altavoces).

²⁷³ Esta entrevista (poniéndola en relación con otras que he realizado a niños aún más jóvenes para otras investigaciones) me llevó a cuestionarme la conveniencia metodológica de la entrevista semiestructurada con menores de edad y acerca de si no debería, en estos casos, utilizarse técnicas alternativas más adecuadas a las condiciones del entrevistado donde los individuos puedan expresarse plenamente a pesar de las dificultades lingüístico-discursivas que implica el dominio de los registros formales a cierta edad, así como cierta relación situacional (joven-adulto) que puede cohibir al entrevistado por su asimetría posicional.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolla sin problemas, aunque discurre en un clima de cierta distancia, se responde como si se estuviera buscando "corrección" pero se evita dar valoraciones personales o transmitir demasiadas emociones. En ocasiones, a pesar de los intentos de reconducción, parece que nos encontramos en una conversación excesivamente formal tipo "entrevista de trabajo"

Ficha entrevista F20

Perfil sociodemográfico

Hombre de 20 años. Área metropolitana de Madrid (zona residencial en un municipio del noroeste). Estudiante de instituto. Con pretensión de empezar a estudiar un instrumento musical.

Capitales específicos

Su CTA es relativamente alto. Tiene ordenador en casa, acceso a Internet y utiliza varios sistema de acceso a la música de modo digital como redes P2P (Ares, LimeWire) o Youtube (extrae los audios de los vídeos). Suele escuchar la música en su reproductor de MP3.

Su CMG es medio. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical formal ni autodidacta, pero a nivel de capital musical "erudito", se encuentra en proceso de indagación autodidacta a través de Internet donde ha descubierto a los clásicos del rock, blues y soul ante lo que se muestra ilusionado.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolla en un muy buen ambiente. El tema de la música apasiona al entrevistado y se expone siempre que puede en sus valoraciones. El discurso fluye sin trabas aparentes y con creciente entusiasmo.

Ficha entrevista X24

Perfil sociodemográfico

Hombre de 24 años. Área metropolitana de Barcelona. Trabajador informático con formación universitaria. Padres sin estudios universitarios.

Capitales específicos

Su CTA es muy alto, quizás el más alto de todas las entrevistas realizadas. Aprovecha la entrevista para hacer un repaso de todos los sistemas de acceso digital a la música que ha ido utilizando en los últimos años: P2P (Napster, WinMX, KazAa, eDonkey, eMule) o descarga directa (Megaupload, Rapidshare). También utiliza Youtube y Spotify para acceder a la música por *streaming*. Prima la portabilidad sobre la calidad de escucha, lleva siempre su mp3 y no posee equipo de HD.

Su CMG es medio. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical formal ni autodidacta. A nivel de capital musical "erudito" considera haber tenido una incorporación tardía a su afición a la música que coincidió con el surgimiento de su capacidad de acceso digital. Pero desde entonces ha construido un régimen de consumo cultural bastante omnívoro y divergente.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolló con normalidad aunque se eligió como espacio un sitio público donde había ruidos ambientes que distorsionan en ocasiones la grabación. Eso dificultó notablemente la transcripción.

Ficha entrevista D25

Perfil sociodemográfico

Hombre de 25 años. Área metropolitana de Madrid (urbanización municipio zona noroeste). Ingeniero con trabajo e involucrado en un proyecto musical, una banda de *pop-indie* de la que es cantante, guitarrista y compositor.

Capitales específicos

Su CTA es alto. Maneja múltiples sistemas de acceso a la música on-line: P2P (eMule) y descarga directa (Megaupload, Rapidshare). También utiliza software de edición musical (CUBASE) además de otros programas musicales de distinta naturaleza (Band in a box, Cool Edit...). Son un grupo auto-producido que utiliza las nuevas tecnologías de manera activa para difundir sus trabajos por la red (Myspace, Youtube, Facebook, etc.).

Su CMG es alto. A nivel "práctico-específico" posee formación musical tanto institucionalizada

(escuela de música, estudió saxofón) como autodidacta (toca la guitarra). A nivel de capital musical "erudito" posee un bagaje relativamente amplio así como un conocimiento específico especialmente amplio en el sector de la música independiente nacional, donde se ubica su proyecto. Utiliza Radio 3 como fuente para "descubrir grupos nuevos".

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolla sin dificultades. En ocasiones el entrevistado se centra mucho en la exposición de su proyecto musical, pues aparentemente ve en la entrevista una ocasión de difundirlo.

Ficha entrevista C25

Perfil sociodemográfico

Mujer de 25 años. Madrid centro (proviene de la zona sur del área metropolitana). Licenciada universitaria con trabajo estable.

Capitales específicos

Su CTA es medio-alto. Posee ordenador y conexión a Internet y maneja distintos sistemas digitales de acceso a la música: P2P (Ares, eMule), streaming (Aquajazz, Last.fm) y radios digitales (nacionales y extranjeras).

Su CMG es medio-alto. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical aunque es aficionada a cantar. A nivel de capital musical "erudito" posee un bagaje relativamente amplio en el rock y música fusión, a la que ha incorporado recientemente su introducción autodidacta en el mundo del jazz. Desde que vive en el centro, según nos cuenta, los conciertos han pasado a ser fundamentales en su régimen de consumo cultural.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolla satisfactoriamente y el discurso fluye sin problemas, incluso en los momentos en los que se habla de prácticas musicales desde el punto de vista de la intimidad de la vivencia musical que no han llegado a manifestarse en otras entrevistas.

Ficha entrevista R27

Perfil sociodemográfico

Hombre de 27 años. Madrid centro (proviene del este del área metropolitana). Licenciado universitario con trabajo precario.

Capitales específicos

Su CTA es medio-alto y compensa la falta de recursos económicos en el acceso a la música. Posee ordenador y conexión a Internet y maneja distintos sistemas digitales de acceso a la música: P2P (eMule, µTorrent) y descarga directa (Megaupload), aunque reconoce que su incorporación a la informática fue tardía (durante la universidad).

Su CMG es medio. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical. A nivel de capital musical "erudito" posee un régimen de consumo cultural basado en una mezcla de rock (nacional e internacional) y música fusión (música "buenrollista" y flamenco fusión sobre todo nacionales). Le interesa la música en directo pero condiciona su asistencia a la disponibilidad de recursos económicos.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolló satisfactoriamente. El entrevistado, visiblemente aficionado al cine, tendió a introducir el consumo del audiovisual a menudo en su discurso, a veces dejando en segundo plano la cuestión musical. Pero ello nos ayuda a hacernos una idea de la transversalidad de la cuestión del acceso digital a la cultura.

Ficha entrevista AA35

Perfil sociodemográfico

Hombre de 35 años. Área metropolitana de Barcelona. Estudió (al menos unos años) en la universidad, aunque su trabajo no está relacionado con su campo de estudio. Guitarrista con muchos años de formación relativamente informal (capital no institucionalizado, autodidaxia y clases particulares fundamentalmente). Músico sin pretensiones de profesionalización y ferviente defensor de lo que podríamos identificar con la filosofía de *l'art pour l'art* —descrita por Bourdieu (1998)— aplicada a la música.

Capitales específicos

Su CTA es medio. Tiene ordenador e Internet aunque afirma que, por su edad, ha aprendido de modo autodidacta. Utiliza sistemas de acceso digital (Rapidshare, Taringa, Youtube).

Su CMG es alto. A nivel "práctico-específico" posee una gran formación musical aunque destaca la evidente falta de institucionalización de este capital que tiene que ver con sus pretensiones no profesionales. A nivel de capital musical "erudito" posee un bagaje muy amplio que proviene ya de la era previa a la revolución digital. La clave podría hallarse en la cantidad de capital musical objetivado (cientos de discos de géneros variados, las colecciones personales de sus familiares mayores) que había en su casa y a la tradición familiar (sus dos hermanos mayores y su primo eran guitarristas aficionados).

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolla sin problemas, el entrevistado se expresa con las preguntas y parece disfrutar exponiendo su trayectoria, opiniones y vivencias. Su relación intensiva con la música hace que se encuentre especialmente cómodo con la temática de la entrevista.

Ficha entrevista JM39

Perfil sociodemográfico

Hombre de 39 años. Madrid centro. Licenciado superior en conservatorio, profesor en Escuela de música y cantautor. Se dedica profesionalmente a la música, aunque a nivel docente ya que su proyecto musical no le permite dedicación exclusiva. Ha grabado varias maquetas, dos discos y tiene claras intenciones de llegar "triunfar" en el mundo de la música, aunque tras varios años de dedicación es conocedor de las lógicas y las principales dificultades del campo.

Capitales específicos

Su CTA es medio-alto. Ha utilizado eMule, webs como Taringa o Megaupload, y Youtube para acceder digitalmente a la música, aunque ahora está fascinado con Spotify (lo menciona con elogios en múltiples ocasiones). También utiliza software de edición musical (Sonar) además de otros programas musicales de distinta naturaleza (Band in a box, Finale, Opus, Guitar Pro) muchos de los cuales utiliza para el desarrollo de su tarea docente. Es un cantautor auto-producido y utiliza las

nuevas tecnologías de manera activa para difundir sus trabajos por la red (Youtube, mailings, Facebook, etc).

Su CMG es quizás el más alto de todos los entrevistados. A nivel "práctico-específico" posee formación altamente institucionalizada (grado superior de conservatorio y formación en música moderna por varias vías). Canta, toca la guitarra clásica, la eléctrica, el bajo y otros instrumentos en menor medida. A nivel de capital musical "erudito" posee un bagaje amplio en música clásica y moderna derivado de su formación así como un conocimiento específico especialmente amplio en el sector de la música donde ubica su proyecto (canción de autor en castellano) derivado de su actividad artística específica.

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolló con normalidad. El entrevistado habló sin tapujos del entorno musical al que pertenece durante la que fue una de las entrevistas más extensas.

Ficha entrevista JR48

Perfil sociodemográfico

Hombre de 48 años. Área metropolitana de Barcelona. Trabajador, licenciado universitario, padre de familia (2 hijas).

Capitales específicos

Su CTA es medio-bajo. Posee ordenador y conexión a Internet y conoce e incluso ha utilizado algún sistema de descarga (eMule) pero no se considera usuario habitual. Sigue prefiriendo el acceso a la música en su modalidad analógica.

Su CMG es medio-alto. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical, pero a nivel de capital musical "erudito" es un melómano que practica un régimen de consumo cultural omnívoro que va desde el rock clásico, pasando por la música clásica hasta las músicas del mundo. Sigue a algunos grupos, compra discos y le gusta ir a conciertos (sobre todo de los clásicos del rock). Valora la música con el preciosismo del coleccionista y aunque conoce y reconoce las inmensas posibilidades de la difusión digital, sigue con sus prácticas de consumo previas a la revolución digital (le gusta ir a su tienda de discos habitual para "sumergirse" y "buscar").

Desarrollo de la entrevista

La entrevista se desarrolló en un clima de normalidad, el entrevistado pareció disfrutar de poder expresar su deleite íntimo de la experiencia musical a través del formato de entrevista.

Ficha entrevista MC57

Perfil sociodemográfico

Mujer de 57 años. Área metropolitana de Madrid. Ama de casa, madre de familia, sin estudios universitarios. Al cuidado de mayor dependiente.

Capitales específicos

En cuanto a su CTA es, sin duda, el más bajo de los entrevistados²⁷⁴. Se ha incorporado recientemente a la informática y maneja Internet a un nivel muy limitado (prensa, correo...), situación quizás agravada debido a que hace décadas que está desvinculada del mundo laboral (era secretaria).

Su CMG es medio-bajo. A nivel "práctico-específico" no posee formación musical. A nivel de capital musical "erudito", sobre todo respecto a la música moderna contemporánea, se encuentra desactualizada. Sin embargo se aprecia un acerbo de música popular de su juventud que se refleja en su capital musical objetivado (su tocadiscos en funcionamiento y su colección de discos de vinilo, sobre todo de música "melódica", que todavía conserva) y posee una alta valorización de lo musical.

Desarrollo de la entrevista

Resultó una de las entrevistas más difíciles de realizar. No se consiguió que el discurso fluyera y la entrevistada tendió a formular respuestas escuetas como si respondiera a un cuestionario. También fue una de las entrevistas más cortas ya que no se consiguió obtener el desarrollo de muchas intervenciones de extensión, a excepción de aquellos puntos en los que se sintió más

²⁷⁴ Se da, aun así, un caso paradójico en esta entrevista. La entrevistada no puede tener acceso por sí misma a la música digital pero reconoce que hay otros (hijos, marido) que pueden proporcionarle el acceso. Es un caso de beneficiario subsidiario de capital de acceso ajeno al no poseer, en sí, dicho capital, pero tampoco estar absolutamente vedado el acceso. Se suple en parte, por así decirlo, con capital personal la falta de CTA. Se trata de una situación a estudiar sociológicamente, pues no parece que haya de tratarse de un caso aislado y menos entre personas de edad adulta avanzada.

cómoda y que implicaban una menor dosis de opinión “comprometida”²⁷⁵.

275 No hay que olvidar que, como decía Bourdieu, la «interrogación» “*implica siempre una forma de intrusión, de violencia, de duda —de ahí las atenuaciones con que ordinariamente se acompaña*” (Bourdieu 2006:93). Sin embargo, la propia situación de interrogación una situación que resulta más “extraña” y “violenta” a unos grupos sociales que a otros y su principal desventaja en tanto que práctica, como hemos comprobado en algunas de nuestras entrevistas, es esta limitación derivada del aire de “seriedad” del artefacto que cohibe a ciertos entrevistados. El mismo aire de “respetuosa importancia” que incita a la participación entusiasta de unos, sobre todo a aquellos que presentan un mayor volumen de capital cultural que ven en la situación la ocasión de explayarse cómodamente y ser escuchados, intimida a otros, especialmente a los más jóvenes y a aquellos que carecen de las disposiciones típicas de la habituación al formato de interrogación —típico de la pruebas de ratificación de la institución escolar (no en balde, Bourdieu definía la situación de interrogación que se genera, por ejemplo en el cuestionario, como una «situación casi escolar») o de las entrevistas de trabajo— que ven en la entrevista una situación ajena y, en ocasiones, tensa, un trance del que están preocupados por salir lo más rápido y lo más airosamente posible.

13.2 . **ANEXO II: Distribución final de capitales específicos de la muestra**

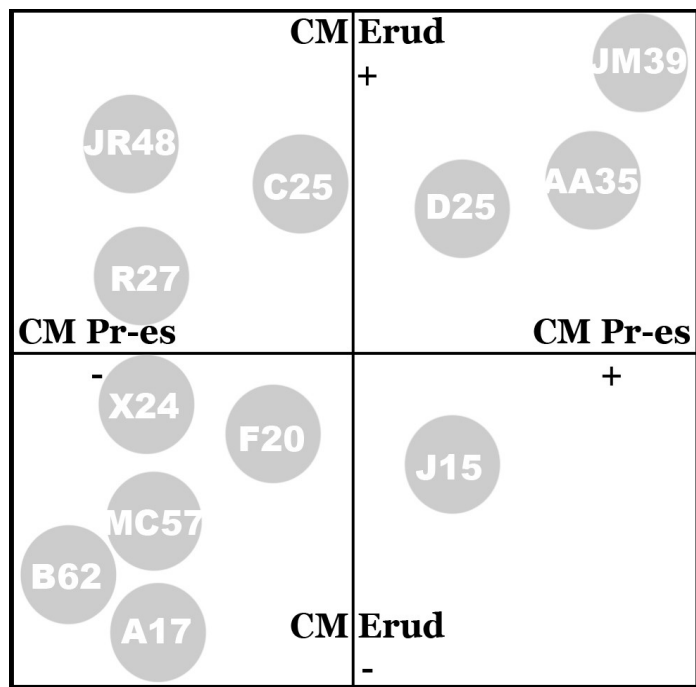


Figura 22: Capital musical global y estructura del mismo en los casos de la muestra

A continuación trataré de sintetizar la información referente a los capitales específicos de la muestra final a través de su representación gráfica. Es importante dejar claro que la posesión de capitales no es una medida absoluta, sino que su distribución es siempre relacional y, por tanto, relativa. Del mismo modo que en la lógica del *campo* que planteaba Bourdieu, las posiciones de los casos de la muestra no se definen en sí, sino en relación al resto, que le sirven de medida

y baremo. Sólo puede entenderse la representación gráfica de esta distribución si se toma en cuenta a modo de una “constelación social”, estructura de casos particulares cuya puesta en relación les dota de un sentido posicional relativo cuyo sistema de antagonismos (arriba-abajo, cerca-lejos) y distinciones sea análogo a aquel que encontramos en el cosmos social. Se trata de un juego de posiciones que se definen entre sí, esto es, *por respecto* a las demás y que encuentran su cristalización social en el conocimiento y reconocimiento otorgado por el conjunto del cosmos social.

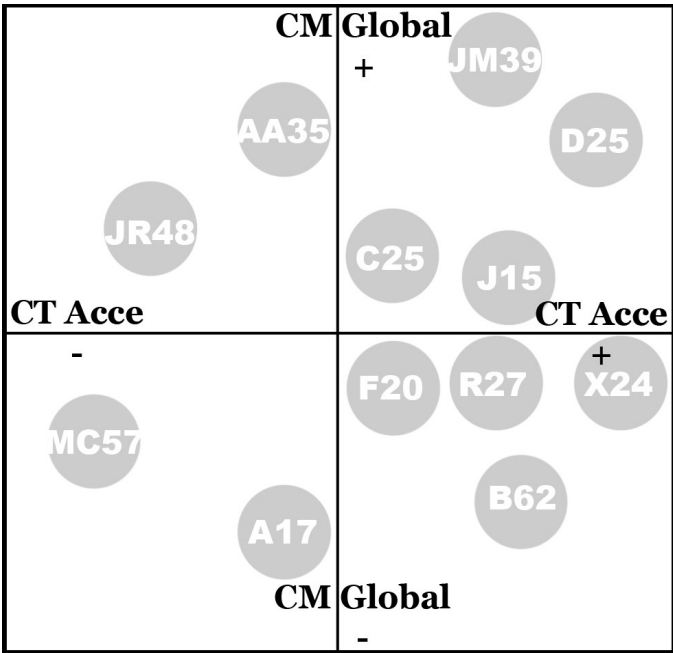


Figura 23: Relación capital musical global y capital tecnológico de acceso en nuestra muestra

En la Figura 18, podemos apreciar la

estructura y volumen de posesión de «capital musical global» de los casos de nuestra muestra final a través de los ejes de sus dos subgéneros (capital musical erudito y capital musical práctico-específico). Su estimación ha sido realizada tanto a través del análisis general del discurso como mediante las respuestas a ciertas preguntas de la entrevista formuladas para tratar de “calibrar” dichos capitales.

En el siguiente gráfico (Figura 23) podemos observar, a su vez, la representación de las distribuciones del capital musical global y el capital tecnológico de acceso que presenta nuestra muestra final. Esta representación reflejaría el sistema de posiciones cubierto por los casos que, finalmente, han conformado nuestra muestra.

13.3 . ANEXO III: Transcripciones de las entrevistas

ENTREVISTA A J15

—Bueno, estamos con ***. Vamos a hacer la entrevista. Lo primero que te preguntaré será que me expliques un poquito sobre los ordenadores que tienes en casa, Internet y todo eso, ¿cuántos ordenadores tenéis en casa?

—En casa uno, pero mi hermano y mi hermana tienen portátiles uno cada uno

—¿Y que conexión tienes a Internet?

—WIFI.

—¿Y es ADSL o...?

—Sí, me parece que sí.

—Y tú cuando utilizas Internet a que dedicas el tiempo normalmente?

—Entrar en el Facebook, o escuchar música o jugar a juegos...

—Qué grado de interés... de conocimiento de Internet?

—Suficiente.

—Tus amigos, la gente que te rodea... sabe más, menos...

—No sé, bueno mi hermano me ha enseñado cosas de ordenadores y eso, y de Internet, sí mira.

—¿Y los chicos que no tienen hermanos mayores que sepan, aprenden a través de vosotros?

—O a través de cursos de informática. Un amigo mío pues ha hecho un curso de informática.

—En el “cole” o...

—Fuera, fuera.

—Vale y... ahora hablemos un poco de los gustos musicales y todo eso, ¿vale? ¿Cuáles son tus gustos musicales? El estilo de música que te gusta y los grupos...

—Pues el Ska... el como... phunk... rock... bueno, hard-rock tipo pues ACDC, Green Day... y... y blues también...

—¿Qué te gusta de Ska y blues y todo eso...?

—De blues pues los saxos que tocan, de ska pues... el ritmo y el... los grupos tipo Skatalà, SKA-P, Dr. Calypso. Porque, ¿sabes? He ido creciendo y mis hermanos escuchaban esta música.

—Porque tu tocas el saxo, ¿no?

—Sí.

—Y... Háblame un poco de tu formación musical, ¿dónde estudias saxo?

—Yo ahora estudio primero de grado medio en la escuela de música de Ulldecona, pero he estudiado todo el grado elemental, cuatro cursos, también en la escuela de Ulldecona. Y ahora haré este curso y el siguiente, me parece, para entrar en la Banda de Música de Ulldecona.

—Entonces tus proyectos musicales a medio largo plazo cuales son...

—Ahora me parece que intentaré entrar en el conservatorio de Tortosa porque enseñan mejor, mucho

mejor. Aquí solo tenemos un profesor... que tampoco enseña muy bien, no sé, no me gusta.

—¿Y cuando entres en el conservatorio tienes idea ampliar, de aprender más cosas a parte del saxo?

—Sí. Aquí en la Escuela de Ulldacona solo puedes hacer tres cursos de grado medio. Y con estos cursos te puedes presentar a primero a segundo o a tercero de grado medio. Y en la escuela de Tortosa puedes cursar hasta sexto. Y después de sexto, pues ya tienes que ir a grado superior que es en Barcelona.

—O sea que para seguir tienes que ir a Barcelona obligatoriamente, no hay nada más cerca de tu casa...

—No.

—Vale y tu compones o has tenido alguna vez.

—No...

—De momento está interpretando y...

—Sí.

—Volvamos al tema de los gustos musicales. La música que tú escuchas, respecto a tu entorno, compañero de clase y tal ¿crees que es parecido o que la gente escucha cosas distintas?

—En absoluto, porque mis compañeros escuchan música máquina y *hardcore* y música de esta y... no me gusta.

—O sea que tienes un gusto diferente... de tus compañeros de...

—Sí.

—Y las formas de escuchar la música. ¿Tu normalmente como escuchas la música? Por la radio, en un casete, en un reproductor Mp3...

—Pues... cuando estoy dentro de casa pues, o en la mini-cadena de mi hermano o... o en los altavoces del ordenador, o si no, cuando estoy fuera de casa pues en el móvil, con los auriculares y ya está. Pues eso... bueno y en la PSP, también.

—El propio móvil tiene reproductor Mp3 y todo...

—Sí.

—¿Y radio? ¿Escuchas alguna radio?

—Alguna vez, sí. Bueno mayoritariamente pues para escuchar las retransmisiones de los partidos que no se pueden ver por la tele y... no sé, y poco más...

—¿Y radio musical, alguna radio en especial o no?

—Pues... Last FM... o cosas así.

—Y tema conciertos, tú sueles ir a conciertos, a ver música en directo?

—Hombre pues algunas veces he podido ir a un concierto pero pocas, pocas veces... yo que se, si algún grupo famosos viene a Ulldacona o... por los alrededores pues a veces, sí... No sé, y... por ejemplo una vez vino Skatalà a la Senia, pero no pude ir, fue una casualidad, pero... me hubiera gustado. También vinieron aquí a Ulldacona Potato, y también fui y... no sé, cosas así...

—Y respecto a cuando eras pequeño... bueno, supongo que ahora vas más a conciertos o...

—Pues sí, bueno, una vez fui a un concierto a Vinarós, porque... antes cuando hacían los serrano, pues miraba los serrano y... y a la gente le gustaba... Y con unos amigos de mis padres pues fuimos a ver un

conciertos de Fran Perea, pero que... (risa) No... antes me gustaba más ahora ya no me gusta...

—Y te iba a preguntar sobre los discos... ¿tú compras discos normalmente?

—Me los bajo de Internet.

—Y siempre ha sido así, ¿no?

—Sí.

—Y... sobre el tema del ordenador, utilizas algún tipo de programa que te ayude en tu formación musical o alguna cosa así...

—Ah, pues me he bajado... por ejemplo a veces hago alguna musiquilla... pues si tengo que ensayar con acompañamiento pues la parte de piano la pongo en el Finale y entonces me acompaña. Y entonces pues yo que se... cuando no tenía... ¿como se decía? Marcador de compás pues me lo bajé de Internet... o el afinador... y poco más.

—Y ahora hablemos del tema de bajar música que me estabas diciendo... ¿Utilizas internet para bajar y escuchar música normalmente?

—Sí. Normalmente la música o la busco por Internet, algunas canciones en concreto, o algún disco que ha salido, pero normalmente las canciones... que he oído pues las busco por Internet y me las bajo.

—Localizas la que te gusta y luego...

—Sino por ejemplo, en Spotify pues las busco y... la escucho.

—¿También utilizas Spotify?

—Sí.

—Eso para escuchar y... para descargar ¿qué utilizas?

—La descarga directa o... un programa que se llama Orbit, que copias el código de la canción y te la bajas.

—¿Es torrent, o un programa de P2P?

—No sé... supongo que bittorrent. Bueno bittorrent también para bajar, una vez me bajé un disco de los Beatles, de toda la discografía que ha habido y me la bajé del torrent.

—Y la gente, o sea tus compañeros del “cole” utilizan estos programas?

—Normalmente supongo que se los bajas de... del Ares o de descarga directa.

—Pero en general habláis de esto en clase...

—Sí.

—Es... generalizado...

—Sí.

—Y... bueno esto es una pregunta más filosófica. Tu cree que ha cambiado... porque claro no siempre has podido bajar las cosas de Internet. Ha cambiado este hecho tú experiencia de la música?

—Hombre, yo no sé... yo comenzando a escuchar música pues ha habido Internet, pero... yo que se, antes algunos discos de mi hermana que también le gusta el Ska y eso... pues también he escuchado... en Compact Disc... y no sé... o algún casete en el coche pues también he escuchado...

—Y ahora ya...

—Claro, ahora te gusta una canción, pues la buscas y la bajas de Internet no hace falta comprarme el CD en algún sitio.

—Como tú eres joven, el tema del antes y el después para tu no es tan claro (risa) porque siempre ha sido así...

—Claro.

—Y otra cosa, a nivel de... por ejemplo de lo que tu haces, de tocar el saxo y tal ¿alguna vez has probado a difundir lo que tu haces en... yo que se.. en Youtube, o lo que sea, grabarse y...?

—No, no lo he hecho mucho.

—¿Lo has pensado alguna vez?

—No (risa). No me lo he planteado tampoco.

—De tus compañeros tampoco hay nadie que lo haga

—Algún conocido del instituto yo creo que, un chaval se grabó tocando la guitarra y lo colgó en el Youtube, me parece...

—Y ahora te preguntaré un poco sobre el tema de los derechos de autor y todo eso, para que me digas un poco tu opinión. Por ejemplo, del tema de los derechos de autor, SGAE, y todo eso ¿qué opinas?

—Pues que... o sea... los derechos de autor se pagan... o sea por escuchar una música tienes que pagar. Ahora dicen que no puedes, porque siempre en las peluquerías o en los bares, que no puedes poner... la música... la música pero para un colectivo. Y no... lo encuentro una tontería, sí. Porque la música está para escucharla y por una tontería como los derechos de autor. Pues tu compras el disco y puedes escucharlo tú o más gente a la vez. Me parece que... sí.

—Y el tema de las discográficas, tú... ¿has oído hablar?

—Sí.

—¿Qué opinas sobre el papel que tienen estas empresas dentro del mundo de la música?

—Hombre pues bastante importante... Porque se encargan de grabar los discos y entonces los discos se cuelgan en Internet y luego la gente se lo baja. Se difunde más que no ir a los conciertos y solo escucharlo. Sino que creando una recopilación de canciones en un CD tú puedes escucharlo cuando quieras.

—¿Y tú crees que estas empresas están a favor o en contra de que te bajes la música de Internet?

—En contra, porque ellos ganan dinero vendiendo los discos. Si tú te los bajas sin pagar de Internet pues a ellos no creo que les guste.

—Y... bueno lo del tema del canon. ¿Has oído hablar de algo del canon?

—No...

—Sólo era para saber. Y sobre el tema del Copyleft... y Creative Commons ¿te suena algo?

—Tampoco.

—No pasa nada, se lo pregunto a todos para ver, para tantear un poco... Y quiero que me hables un poco de cómo ves tú el futuro del mundo de la música después de esta revolución que son las nuevas tecnologías.

—Hombre yo creo que a la mayoría de gente le gusta la música máquina... lo que se escucha en las discotecas. Pero a mí me gusta más la música de antes... por ejemplo, porque no es todo el rato lo mismo de chunda-chunda-chunda, pues es... hay una letra, como... como una composición musical tiene sus instrumentos... y es más elaborada que no coger los discos y mezclarlos y poner el ritmo de uno y el ritmo del otro. Yo creo que el futuro... no sé si se volverá a las músicas de antes o si se hará algo nuevo

mezclando otros estilos... no sé.

—¿Tú crees que en un futuro el mundo de la música será igual que ahora?

—Yo creo que sí... se harán otros estilos de música, se mezclarán y se crearán estilos nuevos. Por ejemplo, con una percusión y una guitarra se formó el rock. Ahora cogen un ordenador y otro ordenador y se mezclan otros sonidos.

—Y tú que crees respecto a por ejemplo tus padres y su generación. Son gente que son de la época del disco de vinilo, que se escuchaba en tocadiscos y tal... ¿Que diferencia crees que hay... cómo ha cambiado el mundo de la música respecto a tus padres?

—Pues... hombre el disco de vinilo lo que tiene es que se escucha peor. No es tan perfecto como el CD. El CD es todo perfecto sin ninguna imperfección del sonido. Ahora no tienes que tener un equipo de música, puedes tener un MP3 o directamente en el móvil te puedes poner música y el fácil de usar.

—Eso ha cambiado... respecto a ellos tu puedes escuchar música andando...

—Ahora hay gente que no se pone ni auriculares. O sea que va con la música a tope y lo oye todo el mundo. No sé... yo creo que cada uno escucha la música que le gusta y no tienes que obligar a los demás a escuchar la música que a ti te gusta.

—Pues muchas gracias, * por participar en esta investigación.**

—De nada.

ENTREVISTA A A17

—Bien pues estamos con *. Vamos a empezar la entrevista... esta es... muy bien... Pues ***, para empezar me gustaría que me contaras un poquito sobre tu equipación informática en casa, qué lo que tiene, si tienes ordenador, la conexión a Internet... y todo eso**

—Pues, bueno, sí tengo ordenador, en casa ordenadores tenemos 3, dos son portátiles y luego tenemos el grande, el fijo... y la conexión que utilizan me parece que es ADSL. EL router, bueno el WIFI o así y es lo que utilizamos ya hace... muchos años.

—Muy bien, pues podrías decirme a que dedicas tu tiempo en Internet normalmente...

—Pues normalmente, bueno, así el tiempo libre lo que hago es meterme normalmente con el Messenger, con el Facebook, escuchar música, cosas así... Después claro, si tengo que utilizarlo para hacer trabajos pues ya... que si el Google con la... Wikipedia, cosas así básicas.

—¿Aún utilizas Messenger?

—Sí.

—Y... te quería preguntar que grado crees tu que tienes de conocimiento de Internet

—Muy básico.

—¿Muy básico?

—Sí, muy sencillo. De meterme en cuatro sitios básicos para pasar el rato y para buscar información... sitios sencillos.

—Y comparado así con tus amigos, con la gente que te rodea...

—Pues igual. Tampoco... no tenemos muchos conocimientos... bueno sí que tengo algunos amigos que estudian informática y entonces claro, ya se descargan más programas y siempre son los que te

aconsejan y te dicen “No, bájate este porque va mucho mejor...” Pero normalmente la gente que me rodea no... tiene unos conocimientos muy sencillos y... lo básico, no sé. Messenger, Facebook... el Spotify.

—Pues ahora te iba a preguntar... precisamente ahora que sacas el tema de Spotify. Te iba a preguntar por los gustos musicales. Normalmente cuales son los grupos, los estilos que a ti más te gustan de música.

—Bueno yo tengo unos estilos pues que... son bastante variados, no tengo un estilo de música fijo ni que me guste un cantante más y... nada de eso sino, no sé, voy variando muchas veces. Grupos de música pues me gusta... el Ska, sino... Marea, la Fuga... también me gustan grupos catalanes tipo Els Pets, Lax 'n' Busto, Obrin Pas, Xeic!, La gossa Sorda... muchos distintos, Esto también, voy variando, no tengo un gusto específico ni... nada.

—Más ecléctico, ¿no?

—Sí. Un poco, voy probando un poco de todo... me recomiendan una canción, voy variando y sí, mira, descubro... a lo mejor de un grupo me gustan solo un par de canciones, después cojo otro y mira... no tengo un... un artista así preferido.

—¿Y escuchas música frecuentemente?

—Sí, normalmente sí. Siempre que me meto en el ordenador lo primero que hago es... el Messenger ya porque se conecta solo, pero sino ya la música es lo primero que pongo. Pero lo que más escucho es sin descargarme sino tipo Spotify, que no la tengo en el ordenador sino que sin Internet no puedo escucharlo. Y es lo que más utilizo.

—Y no te falla nunca Internet...

—Sí (risa).

—Y entonces no tienes...

—No, pero bueno.

—Bueno. Normalmente cuando escuchas música lo escuchas a través de los altavoces, con cascos... que forma tienes de escuchar la música normalmente.

—Últimamente del ordenado, antes... bueno tengo unos altavoces para el ordenador, pero los tengo guardados y para no sacarlos e ir guardándolos, porque son más grandes y me ocupan más espacio. Antes si que los escuchaba porque claro, se escucha mucho mejor la música y así desde unos altavoces grandes, pero ya me he acostumbrado a tener la música desde el... directamente y ya subo el volumen y que se oiga más o menos, lo que quiera.

—Es un portátil, ¿no?

—Sí.

—Entonces viene con los altavoces que tiene el propio...

—Sí, el ordenador. Porque cascos tengo sí, los del Mp3 y así, pero como me los coge mi padre, pues tampoco... entonces me pongo la música y como tampoco molesto a mis padres si están por arriba, como tampoco es un piso que puedas molestar a los vecinos, puedo poner la música relativamente fuerte y claro. No es el mismo tipo de sonido, ¿no? Pero bueno, me conformo.

—Me estabas diciendo entonces que tienes un mp3 también.

—Sí.

—¿Qué capacidad tiene?

—3Gb creo... o no sé, es de los... no es de los nuevos. Es antiguo. Y bueno, ahora se ha apoderado de él

mi padre, porque yo como tengo la música en el ordenador, pues ya... mi padre sí que si se pone a hacer faena o cualquier cosa pues se lo enchufa y se lo lleva por ahí. Mi madre también tiene uno y bueno, yo ahora es como si no tuviera, pero bueno. Que más o menos compartimos los mismos tipos de música, lo mismo que me meto yo, lo escucha él después y lo contrario.

—Y te iba a preguntar por el tema de la radio. ¿Tú escuchas radio?

—No. Antes sí... pero ahora ya no. Antes era... escuchaba los 40 Principales, Cadena 100, pero ahora ya... desde que tengo la música y puedo escogerla yo, pues prefiero esto que no la radio. Alguna noche que no puedo dormir, no sé, si que me he enchufado la radio, para variar un poco, porque al final el Mp3 son las mismas canciones y me cansa bastante. Eso de no poderlas cambiar, es muy... o sea claro, entre que te las descargas y que si coges el cable que si te las cambias, pues me pongo la radio y sí. Pero, normalmente...

—Y te iba a preguntar por el tema de los conciertos, tú eres de directos a ti te gustan los conciertos en general...

—Sí, me gusta. Pero tampoco es que vaya mucho, siempre... bueno algunas veces sí que nos enteramos de algún grupo que nos gusta así... bueno aunque también hayan grupos que tampoco nos tiren mucho pero es decir sí, va vamos a un concierto. Y... también es más chulo ir de concierto y verlo allí y al final te acaba gustando mucho más que escuchar la música. Y no sé, verlo en vivo y en directo pues es mucho mejor. También, pues poder estar con todo el mundo y todo eso es más chulo, pero también si son... si has de pagar entrada o cualquier cosa y ya... pues nos lo pensamos un poco más a la hora de ir. Conciertos que haya que pagar, a pocos he ido. Pero así en fiestas, de fiestas de los pueblos de al lado, pues entonces sí.

—Si puedes aprovechar...

—Claro.

—¿Y tú compras discos normalmente?

—Normalmente no. La música me la descargo siempre que puedo, pero... si que tengo discos de música o a veces me regalan. Antes si me compraba, para reyes o así, siempre me pedía algún disco de música de alguno que me gustara, per claro comprar un discos también es un poco solo limitarte a una única... a único cantante o un único estilo de música que sí, está bien, ¿no? Pero al final te acaba cansando. Claro, es siempre repetir lo mismo. Sí que me gusta escuchar un rato pero, después me gusta más variar. Y entonces claro, como quiero coger una canción de aquí y otra de allá pues no me puedo crear un disco con todas las canciones, entonces claro, prefiero escucharlo por Internet.

—¿Y tú te haces discos por... si tienes que ir en coche o alguna cosa así...?

—No. En coche mi padre se compró un aparato, no sé como se llama, para enchufar el mp3, y entonces es para viajes largos lo que utiliza. Que se descarga la música y entonces desde el mp3 se puede escuchar directamente en el coche.

—Y te iba a preguntar sobre Internet si utilizas Internet para bajar la música, que programas utilizas o que sistemas...

Antes utilizábamos el Ares. Bueno empezamos con el eMule, después el Ares, pero... luego también utilizábamos el... Torrente o algo así me parece que se llama, pero... mi padre estaba harto porque decía que le entraban muchos virus o *nosequé* y entonces lo quitó, el ordenador se nos estropeó también porque nos entró un virus y nos borró todo el disco duro, y desde entonces no tenemos ya ningún programa. La música es por Spotify o por otro programa que ahora tengo que no sé cómo se llama, pero es lo mismo, que también puedes escoger las canciones pero no se te quedan guardadas en el ordenador. No te las descargas pero, bueno, tienes tu carpeta y entras cuando quieres, pero claro, siempre desde conexión a Internet, y entonces también... es una desventaja porque en el momento en que no tienes Internet, que te falla cualquier cosa pues no puedes escuchar nada. Pero bueno.

—Pues te iba a preguntar, la gente de tu entorno, tus amigos y tal también utilizan programas de... Spotify, eMule... o el Ares...

—Sí, normalmente, bueno los que he escuchado yo, ahora últimamente es el Spotify, porque es el que utiliza todo el mundo, pero bueno, es que para descargarse no sé que programas utilizarán, porque claro, lo que sí se es los de escuchar música, y es el... este otro nuevo que tengo... es que no sé como se llama, sino te diría el nombre del programa.

—¿Last.fm puede ser o...?

—No.

—No sé...

—Es un nombre muy raro. No sé. Tipo Spotify y entonces claro, son los dos que vamos variando y que, como ahora han limitado lo de las horas a eso del Spotify, pues claro, ahora nos hemos metido con el otro. Pero... y supongo que... me parece que no es el Ares el que utilizan mis amigos, es otro que dicen que va mejor, no sé... yo como ya hace tiempo que no utilizo nada para descargarme, pues tampoco...

—Muy bien y todo esto... el hecho de poder acceder a la música que tu quieras en el momento en que tu quieras y tal, ha cambiado de alguna manera tu experiencia de la música respecto a antes?

—Bueno, yo antes claro, tampoco utilizaba tanto Internet y entonces tampoco sabía, no conocía los programas y todo esto. Sí que me descargaba alguna canción, pero era muy de tanto en tanto porque no estaba tan... no estaba tan puesta. Y claro, yo lo que escuchaba normalmente era pues los discos, los CDs que tenía, y entonces pues sí que ha cambiado porque era antes... era muy o escuchar una cosa o escuchar otra... o tienes ahora un disco metido o tienes otro y claro, ahora es mucho más, pues... mucho más variado todo. Entonces claro, ha cambiado en ese aspecto, que ahora puedo tener mucha más música y antes solo tenía la música mucho más... limitada.

—Ahora te quería preguntar un poco sobre el tema del conflicto de los derechos de autor y todo eso que sale en prensa... quería que me dieras un poco tu opinión sobre el tema de la SGAE, de los derechos de autor... de todo eso.

—Hombre, yo creo que... está bien también que estas... que lo limiten todo eso. Porque... si que es verdad que es una p****a, ¿no? Para la gente que se quiera ver que si las películas, la música o cualquier cosa, pero yo lo encuentro bien porque... claro si no... ¿Qué harán los que hagan las películas o los cantantes o todo eso...? Pues claro, no es lo mismo que una persona quiera comprarle el disco que no que el disco lo puedas encontrar donde sea bajando solo de Internet o cualquier sitio. Entonces claro, sí que tiene que estar esto bastante controlado. Por otra parte a la gente esto... no le gusta porque si que es mucho más cómodo decir mira voy a escucharme esta canción sin tenerme que comprar nada. Pero... yo también lo encuentro bien, por un lado pero por el otro pues no. Es bastante relativo esto, depende de como lo mires.

—Y sobre el tema de eso, de la SGAE, por ejemplo... ¿que opinión tienes?

—De... ¿qué?

—La SGAE... ¿has oído hablar de la Sociedad General de Autores?

—No...

—Y sobre... ¿sobre las discográficas? Dentro de este conflicto del que hablamos...

—No. Eso no.

—Vale, no te preocupes, era solo para... Y tú como crees que ha influido en los músicos, en los cantantes, en las bandas el tema de Internet.

—Hombre, yo creo que... pues ha influido en el... bueno en lo que te estaba comentando antes, que... supongo que habrán perdido porque claro, ahora que te puedes descargar un disco desde Internet pues ya no te lo comprarás. Entonces yo creo que les ha influido negativamente en eso, que no pueden vender tanto como antes, cuando no había todo eso de Internet de que pudieras conseguir cualquier cosa pues la gente lo que hacía era comprar, ahora, pues no.

—**Y has oído hablar de... del canon...**

—No.

—**Y de la Ley Sinde...**

—No.

—**¿No?**

—¿La Ley Sinde es lo que están prohibiendo las películas de poderlo ver on-line y todo eso?

—**Ahá.**

—Ah, pues sí. Me suena, que han prohibido ahora todo eso de las... que antes hacían lo de los 72 minutos y ahora ya directamente lo han quitado o lo están quitando, sí... algo he oído, pero tampoco me he...

—**No te preocupes es solo para... y el tema del Copyleft y el Creative Commons... ¿te suena de algo?**

—No

—**No, no pasa nada es solo para... ir sacando cosas a ver si en general... se conocen... Y ahora te quería hacer una pregunta a ver si... hacer un esfuerzo para pensar de aquí un tiempo. Tú como crees que acabará todo el tema del mundo de la música dentro de unos años, con todos los cambios que está habiendo.**

—Con el tema de todo eso de que si lo acabarán prohibiendo o... Hombre yo creo que... puede seguir así bastantes años, porque desde el momento en que no han restringido nada de... incluso ahora están haciendo más programas que tu puedas escuchar la música on-line y... y que no te pongan ningún problema tampoco, bueno te restringen unas horas, si que es verdad que... ahora, claro, a partir de unas ciertas horas que quieres escuchar música pues hay programas que te hacen pagar más. Sí que a lo mejor de aquí a unos años si quieres escuchar música pues tendrás que pagar para bajártelas, o a lo mejor si que hacen que... que en cada programa, sea el programa que sea si que tendrás que pagar un tanto al mes o por tantas canciones o por tantas horas. Entonces a lo mejor sí, pero... no sé, tampoco me había puesto a pensar en lo que podría pasar.

—**Y a ti, ¿a ti te parecería bien si fuera así?**

—Hombre para mi sería...

—**Lo que tú pienses...**

—No, a mi no me iría bien. Pero... también entiendo que... tampoco se pueda hacer lo que quieras con la música, y que puedas conseguir todos lo que quieras así sin... comprarte nada También les entiendo si hicieran eso, pero... no, a mi no me iría nada bien eso. Porque si yo quiero escuchar la música, no me gustaría que me hicieran pagar por estar un rato en el ordenador y escuchar las canciones que yo quiero.

—**Pues muy bien, ***, muchas gracias por participar en esta investigación.**

—De nada.

—Vale, estamos con Francisco, vamos a empezar la entrevista. Primero quiero hablar un poco contigo de... de la tecnología y de lo que tu tienes en casa. ¿Tienes ordenador tú en casa?

—Sí, tengo ordenador.

—¿Tienes más de uno?

Sí, concretamente ahora mismo tengo tres ordenadores en casa. Bueno, cuatro, pero uno no está operativo.

—Y tienes uno de uso personal tuyo.

Sí, uno de uso personal, sí.

—¿Y en el móvil tienes Internet?

—Sí, tengo WIFI, pero tengo que decir que tampoco el Internet del móvil no lo utilizo mucho, utilizo más el ordenador por temas de velocidad y todo eso.

—Y el... Internet, cuando estás conectado a que te dedicas normalmente, que es lo que gastas más tiempo...

—Pues en Internet lo que gasto más tiempo es... en el Youtube, poner canciones de... de gente, sí de artistas que me gustan de rock. Y también pierdo bastante tiempo en Internet en... temas de videojuegos, me gusta bastante lo que es los videojuegos. Sí, no soy muy... esto, a lo mejor no me gusta jugar más de una hora a la Play pero sí que me gusta los... sobre todo los que están bien hechos, los reales si se puede decir...

—Qué te gusta ¿Estrategia, aventura gráfica?

—Acción, lo que es rol y ya... cosas de esas ya no me llama tanto... lo que es fantasía no me llama mucho la atención. A lo mejor es porque yo soy también una persona que fantaseo mucho, sueño mucho despierto y entonces ya mi cupo de fantasía ya lo tengo cubierto, ¿sabes?

—Y tú te consideras una persona que sabe bastante de informática comparado...

—No, en absoluto, yo creo que... no sé casi nada, se las aplicaciones básicas de una persona que busque jugar, buscar vídeos en Youtube, buscar información

—En plan usuario...

—Sí, efectivamente.

—Y en tu entorno digamos en... tu gente y tal crees que la gente sabe más o menos que tú, controla más o menos...

—Sí que controla más, pero también... y también utiliza más temas de redes sociales, y también sabe más sobre temas de Power Point, Office y cosas de esas, yo eso, la verdad es que mucho no... no entiendo del tema. Pero ya te digo... utilizo el ordenador para prácticamente lo básico. Lo que puede utilizar una persona que utiliza el ordenador... como herramienta de trabajo.

—Y conexión en tu casa, que tipo de conexión tenéis?

—Sí, tenemos WIFI. Desde hace tres o cuatro años ya... ya metimos el MODEM WIFI

—O sea ADSL y...

—Sí, sí, sí...

—Pues vamos a hablar un poco del tema de la música, me gustaría que me contaras un poco sobre tus gustos musicales, el estilo de música que te gusta, grupos, y todo eso.

—Sí, yo creo que he tenido como dos especies de... motivaciones en cuanto a la música. Siempre me gusta mucho la música si que es verdad como muy adornada como con temas electrónicos. No me gusta el techno ni nada de ese, me refiero más que a lo mejor al rock de ahora. El rock del siglo XX. Un rock a lo mejor más... ¿cómo decirlo? Tipo Arcade Fire, ¿sabes? Y grupos así. Pero sí que es verdad que una vez que empecé a conocer lo que es el tema del rock& roll de los años 50, años 60, años 70 y... algunos de hasta los 90, si que es verdad que me aficioné mucho y prácticamente es en lo que me suelo mover. Y también me gusta Ray Charles.... Y básicamente yo creo que viene de eso todo... o sea empecé escuchando Ray Charles porque lo vi en la TV...

—Viste la película...

—Sí. Vi la película y a partir de eso me puse a buscar... vamos. Pero, claro, no tenía bien asentado como empezar a buscar eso. No sabía que género era ni nada y una vez que ya me metí en el tema y pues... a partir de Youtube, pues lo típico, metes un vídeo y empiezan a salir otros del género, tipo Jerry Lee, ¿sabes? Cosas así...

—Una cosa te lleva a...

—Sí, una cosa te lleva a la otra, efectivamente.

—¿Y tú escuchas música frecuentemente?

—Sí, la música a mí me encanta. Cuando estoy triste o... cuando necesito levantar el ánimo, escucho música. Por eso es una de las cosas por las que quiero aprender a tocar un instrumento, para poder componer... aunque sea a nivel personal. Pero simplemente para que a mí mismo me suena bien, ¿sabes? Y sentirme bien en ese momento...

—O sea que te aporta...

—Sí, me aporta muchísimo, además siempre... siempre que tengo un rato libre y tal me pongo los cascos y me pongo a escuchar música.

—Y comparado con tu entorno, tu crees que los demás también...

—Sí escuchan música, pero creo que los demás está más ceñidos a lo normal, a lo que... a lo que... guía en ese momento la sociedad, ¿sabes? Yo por ejemplo de la gente que conozco es que... de lo que yo tengo, del repertorio musical que yo tengo acerca del rock, ni idea. Ellos saben más grupos actuales, lo que escucha el amigo del amigo, lo que sale en los 40 principales por la tele, o por la MTV, yo creo que lo ven y se lo descargan. Pero tampoco creo que indaguen demasiado en otras épocas. Solo... lo actual.

—Te iba a preguntar si escuchas algún tipo de radio... a parte de... me decías de Youtube... ¿escuchas algún tipo de radio...?

—La verdad que radio casi nunca la escucho por el tema de... a mí me da mucha rabia cuando, por ejemplo me gusta una música, poderla tener allí para cuando yo la quiera, entonces generalmente si escucho la radio y hay alguna música que me gusta me... me descargo esa canción y la escucho. Sí es verdad que a veces escucho radios, pero no tengo así... no puedo decir que tengo una radio predeterminada ¿sabes? ni nada por el estilo. A veces me pongo una radio de rock, no sé si se llama rock radio o algo así, que sale temas de la actualidad y de la antigüedad, pero vamos, por lo general lo que salga...

—¿Rock&Gol, puede ser?

—Sí, Rock&Gol es, sí... y por lo general lo que salga... lo primero que pongo en la radio, lo que salga.

—Y la gente así de tú entorno, me hablabas hace un momento de los 40 principales, tu crees que la gente escucha...

—Sí, yo creo que abusa de eso, básicamente porque es lo que tiene. Yo creo que no les ofrecen muchas más posibilidades, lo anuncia demasiado. Otras emisoras como por ejemplo Rock&Gol no están tan anunciadas, y los 40 lo ves por Internet, lo ves en todas partes, lo ves en la música de la TV, en muchas cosas.... si, tipo MTV, programas musicales de la actualidad...

—Y la forma de escucharlo es a través de un Mp3, ordenador, tocadiscos...

—Generalmente en Mp3. Siempre me encanta ponerme los cascos porque es la forma más... que me separa ¿no? Más que se escucha como más... mejor por decirlo de alguna manera, que en el ordenador. Además puedo regular también mucho más el volumen de lo que el ordenador puede ofrecerme. Y me gusta más...

—Y me hablabas de descargarte y tal.... que programas utilizas para...

—Sí, sobre todo los que más utilizo es... el Limewire, por rapidez, el problema del Limewire que... como es un programa que no está, yo creo muy asentado en lo que es la música española, si a lo mejor te quieres bajar alguna canción española no la encuentra... solo encuentra de... internacionales ¿sabes lo que te quiero decir?

—Hay más gente de afuera...

—Claro... entonces en el caso de que no encuentre esa música me paso al Ares, que eso es ya más... lo que pasa es que el problema del Ares es que... te vienen a lo mejor... descargas una canción y no es esa canción, ¿sabes? O... o muchas cosas, o no está acabada, de repente llega el minuto... dos y empiezan a escucharse rallajos ¿sabes? y cosas así. Y entonces... siempre es útil el Limewire.

—Y entonces... ¿cómo llegas a esa canción? Porque utilizas el Ares, pero ¿cómo la conoces? ¿Cuál es la forma en conoces esa canción?

—Eee... esa canción, sobre todo en... a lo mejor cuando salgo con... mi hermano y sus amigos, lo que suelen poner las discotecas, pero ya te digo... de eso ya hace mucha... hace mucho que ya no me descargo música contemporánea. Generalmente la de ahora es, ya te digo, por temas de televisión, de alguna película de algún... de algún cantante famoso como puede ser Johnny Cash o... o... el hombre... el que te he dicho antes...

—¿Ray Charles?

—Sí, Ray Charles. Cosas así, o... Jerry Lee también y... cosas así. Básicamente por... por vídeo.

—Y la gente de tu entorno crees que también utiliza... el Ares y estos tipos de programas

—Sí. Sí, sí, sí. De hecho yo lo conozco precisamente gracias a esa gente, si no yo no sabría. Es cierto que luego yo he indagado y también me he interesado más por la descarga de temas... originales que solo vienen a lo mejor en el Youtube y entonces sí que he indagado y he encontrado ya video, que puedas descargar el vídeo y después pasarlo a mp3. Pero lo que es la base tal y lo que se conoce como Ares, sí que lo he descubierto de otra gente.

—Y crees que ese tipo de acceso a la música a cambiado la experiencia que tú tenías de la música respecto a antes...

—Hombre... el tema tiene una cosa buena y una mala. Yo creo que la música descargada ilegalmente entre comillas, es que claro, no te tiene que gastar muchas veces 30€ por un disco para que a lo mejor de ese disco sólo te guste una canción ¿sabes? Y realmente las demás... porque yo realmente soy muy de esto, yo no soy de discos, soy de canciones separadas. ¿El problema que tiene? Que las quemas mucho, la canción. Y la estás oyendo en todas partes... Yo por eso precisamente las canciones contemporáneas acabo cansándome muy rápido de ella, cosa que no me ha pasado con el rock&roll. Puedo escucharlas una vez y otra. Porque después voy a la calle y no la escucho, o sea... sólo la escucho... cuando yo quiero, prácticamente. Muy raro... a lo mejor en un bar irlandés, o lo que sea sí, pero por lo general prima... lo contemporáneo.

—Te importa que seas tú el que elige el momento...

—Claro. No me gusta quemarla, no me gusta que todo el mundo escuche la misma canción ¿sabes lo que te quiero decir? Entonces...

—Y... bueno. Y tienes así noticia del conflicto por ejemplo que hay ahora del tema de la SGAE, los derechos de autor y todo esto que se habla... en la prensa y...

—Sí, sí, bueno... que te voy a decir (resopla).

—Cuéntame. Eres completamente libre de decirme lo que...

—Lo de la SGAE, por ejemplo... hombre creo que hay unos vacíos un poco grandes, porque el tema de por ejemplo tener una peluquería y tener que pagar para que la gente de tu peluquería escuche... pero sin embargo tienes un taxi y ese... ¿ese ámbito o lo cubre? La gente que se monta en tu taxi está escuchando la música y en ese ámbito no... no se cubre. Creo que es una cosa que todavía está muy por perfeccionar. Se centra a lo mejor en demasiadas cosas, pero a lo mejor eso que intentan... privatizar, bueno, que... que compres esa música, por otra parte lo tienen descuidado y sigue... y sigue saliendo.

—Y sobre las discográficas... ¿qué opinión tienes?

—¿Por el tema de los productos que sacan, el dinero que cuesta... y...?

—Por todo en general, sigo...

—Por popul... sí comercializar... las canciones. Hombre, a mí no me gusta. Los grupos que se comercializan y tal y que ya empiezan adaptarse un poco a todo el mundo, para ganar a más público, no me gusta. Me gusta más la originalidad de las cosas. O sea, que a lo mejor que mira, yo toco para una determinada persona porque me gusta realmente tocar, porque yo me siento identificado con ese estilo musical pero no toco para nadie más, hay mucha gente que se amolda ya... pero sobre todo para sacar una rentabilidad económica, y yo creo que la música... es un defecto que está teniendo, que la música no creo que debería tener un trasfondo económico, sino algo sentimental, algo para ayudar a la gente a ser mejor persona, ¿sabes lo que te...? para sentirse mejor consigo mismo. Entonces yo creo que... es básicamente eso, yo creo que se está comercializando y no... esa idea tampoco... no la apoyo. O sea yo entiendo que los... lo que cantan también tienen que sobrevivir de alguna manera, pero... no adaptándose a tanto como para abarcar más y poder ganar más dinero, ¿sabes?

—Ahora te iba a preguntar precisamente sobre los músicos... ¿qué opinas de los músicos de ahora... de la gente que se dedica a la música ahora?

—Bueno, pues yo creo que hay... hay como todos, yo creo que hay músicos que merecen mucho la pena por su forma de cantar... y que por ejemplo no tienen fama y no tienen éxito y hay otros que... no estoy tan de acuerdo con que tengan tanto éxito. O sea, tipo a lo mejor lo que salió hace unos años... Sonia y Selenia, cosas así, es que no me parece... me parece un poco ya como... eso sí que me parece comercializar la música, y no pues... el verdadero talento de la gente. Entonces es lo que opino, así, básicamente.

—A ti te suena de algo el Copyleft o Creative Commons, ¿te suena de algo?

—No...

—No, no pasa nada, solo para ver si... y cómo crees tú que terminará todo el tema, o sea la prospectiva un poco... el futuro de la música, ¿cómo lo ves?

—Sí, yo creo que la música se... se... se ramifica demasiado. O sea... antes era como una especie de tronco bastante bien asentado y está acabando como en muchas ramas... Bueno. Yo personalmente creo que... que mientras tu tengas asentado un estilo musical y sea ese el que vayas a buscar, pues... pues yo creo que está bien. Y también está bien, yo que se, innovar un poco y buscar nuevos estilos. Lo que pasa es que si que es verdad que entre tanto elegir muchas veces prefieres hasta quedarte donde estás y... y punto. Porque es que hay tanto que elegir que es que ya hasta--- ya hasta me pierdo, ya no sé muy bien

por donde tirar...

—Muy bien. Pues muchas gracias Francisco por participar en esta entrevista.

—A ti.

ENTREVISTA A X24

—Bueno pues estamos con Xavier y vamos a empezar la entrevista. Primero que nada me gustaría que me hablaras un poco de lo que tu tienes en casa de tecnología, digamos de... conexiones a Internet, que tipo de acceso, ordenador tienes y todo eso.

—En casa tenemos dos ordenadores. Un portátil que mayoritariamente lo usa mi padre y después tengo una torre que la utilizo yo. Y bien, tenemos conexión de banda ancha ADSL de 10Mb, y tenemos un *router* WIFI, de manera que el portátil pues nos conectamos por WIFI y... la torre por Ethernet. Y bien así... de ordenadores, Internet es lo que más utilizamos.

—Entonces tenéis un portátil y uno de mesa... vale. Y cuando estás en Internet normalmente a qué dedicas tú tiempo? Que es lo que más sueles hacer normalmente.

—Normalmente... o... o jugar o mirar algún tipo de contenido ya sea peli o serie, o sino... redes sociales que viene a ser Facebook y en menor medida Twitter.

—¿Y a qué juegos juegas normalmente?

—Normalmente... Counter Strike, y... Warcraft III, pero poquito.

—¿Por Internet el Warcraft III o...?

—No, algún mapa “guarro” que me bajo y...

—Muy bien... pues sobre el grado de conocimiento de Internet tú como crees que te manejas respecto a la gente que te rodea. Mejor, peor...

—Hombre, yo creo que... que muy por encima que la media. Creo. En mi modesta opinión (risas).

—No, no, si hay que ser sincero, claro. Y ahora pasemos un poco al tema de la música y de los gustos musicales que también me interesa [ruidos] Pues hágame un poco sobre tus gustos musicales, sobre los grupos que te gustan, el tipo de música que te gusta...

—Hombre no tengo... la verdad es que soy bastante cambiante en este sentido, es decir, el... descubrí la música tarde. Es más, yo creo que descubrí la música o el gusto musical, coincidiendo con Internet, porque la posibilidad que me dio de cualquier cosa que oía por ahí en la radio o que salía por la tele luego poderlo buscar y poder acceder, pues no sé, hizo que... quiero decir, yo no fui de tener... de utilizar cintas de música para grabar, para que me dejaran, para escuchar, para descubrir, ¿sabes? Entonces supongo que la música... tampoco me llamó mucho la atención hasta que no lo tuve muy fácil. Entonces volviendo a tu pregunta... que no me acuerdo de cual era.

—Sobre el estilo de música que te gustaba y tal, no pero me parece bien, quiero decir, lo que consideres lo...

—Pues eso que ha sido muy variante, ¿vale? Así como por ejemplo hay grupos que me continúan gustando como por ejemplo Queen o... o The Police o... o cosas de estas, así como no sé, grupos de los últimos 10 o 20 años, no tengo ninguno que diga, “oh es que tengo toda la discografía”, ¿sabes? Sino canciones, discos determinados... y entonces sobre los estilos pues también lo mismo, excepto no sé, por ejemplo el Hip-hop no me gusta. Pero el resto, más o menos... Seguro que hay alguna canción que...

que me gusta.

—**¿Y normalmente escuchas música, es decir, es algo que haces frecuentemente ahora?**

—Sí, porque llevo haciendo... normalmente siempre llevo encima un reproductor de mp3, ya sea porque voy en transporte público o porque estoy en el gimnasio o lo que sea, pues siempre escucho alguna cosa. Cuando no es la radio pues es [no se entiende por el ruido ambiente].

—**Te iba a preguntar precisamente ahora sobre el tipo de escucha que tu haces, los medios que utilizas para escuchar, ya sea mp3, o sea pues en un equipo de alta fidelidad o en el ordenador, o como lo sueles hacer normalmente... cuando estás por ahí con el mp3, ¿no?**

—Sí.

—**¿Y cuando estás en casa?**

—Cuando estoy en casa... más bien es... en la torre tengo unos auriculares, pues... quiero decir que no tiro de... no tengo Alta Fidelidad ni tengo unos super-altavoces. Con unos cascos.

—**Y ahora que me hablabas de escuchar la radio, ¿Tú normalmente qué radios escuchas?**

—Con esta pregunta te refieres nada más a... musicales o... en general?

—**En general...**

—Hombre la verdad es que últimamente soy bastante de radio. Es más, hay días que me podría tirar desde que me levanto hasta que me voy a dormir escuchando la radio y ya tengo mi *planning* hecho. Pero normalmente me gusta... programas de información general como son los magazines de la mañana, tertulias y... programas deportivos. Y... la música, las emisoras de música generalmente la escucho... coincide cuando estoy en el gimnasio haciendo bicicleta o lo que sea, que como la música que llevo yo a veces me cansa digo bah, vamos a hacer algo nuevo y entonces tengo las tres o cuatro emisoras que son los 40, Cadena 100, eee... Europa fm y la otra... ¿Kiss?

—**¿Kiss FM?**

—Kiss FM, que son las que... como las tengo guardadas y las tengo una detrás de otra, hago a ver a ver ¿hay algo interesante?

—**Bien y ahora te quería hablar un poco del tema del directo, de conciertos... tu eres de concierto? Vas normalmente a...**

—La verdad es que no. Porque como tampoco he idolatrado a ningún grupo así en concreto pues tampoco se me han despertado nunca las ganas de ir a conciertos de estos multitudinarios. SI que he ido alguna vez a ver música en directo pero... tampoco demasiado.

—**Que es lo último que recuerdas así que hayas ido de conciertos en directo o...**

—Hombre rollo muy *amateur*... pero mucho... aquí en el Artesà cada viernes hacen una actuación en directo y hombre si estoy por aquí pues lo escucho y tal.

—**¿Y que estilo de música hacen?**

—Hacen... van cambiando los estilos, la verdad. También los conciertos típicos de la fiesta mayor de aquí del Prat. Que ahora no recuerdo quiénes fueron los últimos, pero recuerdo que vi... The Pepper Pots y... eso.

—**Te iba a preguntar sobre el tema de los discos, si tu compras discos habitualmente o...**

—Pues no, la verdad es que el último disco que debí comprar... no debía ni ser para mí, y de todos modos hace muchos años.

—**Ahora quería que me hablaras un poco del uso de Internet que haces respecto al tema de la música y todos eso. Tú utilizas Internet para bajar música para bajarla, para escucharla**

normalmente...

—Sí.

—**Para las dos cosas... para bajarla y para escucharla directamente...**

—Sí.

—**Y qué sistemas utilizas, utilizas eMule o utilizas iTunes o...**

—¿En la actualidad?

—Sí.

—Pues en la actualidad...

—**Si quieres hablar de lo que has ido haciendo durante el tiempo, también es interesante.**

—Pues mira (risa) Eso lo tengo medio preparado y todo. Recuerdo que cuando comencé con la música e Internet que coincidió a la vez, aún enganché a [inaudible] after, aunque muy residual...

—**¿Hacia que año era eso, 2000 o así...?**

—2001 o... me parece que fue... no me acuerdo, enero de 2001 puede ser o algo así. Recuerdo que utilicé el Napster y tal y hombre no iba demasiado bien, pero era algo, ¿sabes? Para encontrar las míticas que sonaban en aquel momento que todo el mundo tenía, las encontrabas. A la que querías buscar algo más específico ya costaba más. Pero el hecho de... buscar, bajar... ¿sabes? Era tan... “sueño”. Porque hasta ahora, en ese momento cuando querías buscar alguna cosa, para empezar que los buscadores que había eran una mierda que eran Terra y poco más. Y claro, buscar música en páginas Web no... es que no encontrabas nada. Y luego recuerdo un programa que se llama WinMX. Que era como un refinamiento de Napster, que iba mucho mejor y tal. Y hombre, este recuerdo haberlo utilizado durante mucho tiempo. Después de eso... claro en ese momento mi conexión a Internet era de 56k. Y entonces... hombre. Depende qué programas, por ejemplo... el eDonkey, que fue muy popular, yo no pude usarlo, porque con 56k o no te conectaba al servidor, o te conectaba y no te bajaba nada.

—**O sea la propia gestión ya se llevaba todo el ancho de banda.**

—Y me acuerdo también de utilizar el KaZaA, y... creo que mientras tuve los 56k utilicé los dos. Cuando tuve la ADSL, que no me acuerdo que año debía ser... 2005... 2004 o 2005, alguna cosa así, pues hombre entonces fue cuando descubrí el eMule, y hombre, la revolución... porque para empezar ya no bajabas canciones, bajabas discos enteros. Porque tampoco bajaba yo... es decir no... no descargaba toda la música de Internet precisamente, pero bueno. Cuando algún disco te interesaba pues... a la saca. Y... después del eMule, para descargar pues... Megaupload y Rapidshare, páginas de descarga directa para bajar discos o discografías, y en la actualidad... utilizo el Youtube.

—**¿El Youtube? ¿Directamente descargas de...?**

—Sí, porque... lo descubrí por casualidad de que un programa que uso para descargar de páginas de descarga directa, cuando entras en un vídeo de Youtube, el programa este captura lo que Youtube te baja y... te sale separado, te sale el mp4 del vídeo en las diferentes calidad y después el mp3 del sonido.

—**¿Automáticamente?**

—Sí. Y entonces claro, lo que no quieres lo borras y te quedas con el mp3 del vídeo y te bajas eso. Y ya tienes la canción.

—**¿Y que tal es la calidad?**

—Es la de mp3, es decir no captura, no hace nada... no hace nada extraño, no hace ninguna conversión ni nada sino simplemente te dice eh, mira... Porque supongo que Youtube, pues, no sé que sistema debe hacer pero es posible que te lo ofrezca separado y luego lo junte.

—Y te iba a preguntar...

—Ah, y eso para descargar, después para escuchar así esporádico... sin descargar pues el Youtube y hasta hace poco el Spotify, pero el Spotify con el nuevo sistema que tienen no... no me convence mucho. Esto de la restricción de las 10 horas y tal... y bien. Eso.

—Y el programa así que estés utilizando ahora más es aún eMule o... más descarga directa...

—El Emule hace años que no lo uso, así que sí para bajar, de páginas de descarga directa.

—La gente de tu entorno, normalmente, también utiliza estos sistemas y tal o...

—Pues... pues no sé. Creo que sí que aún utilizan... es posible que alguno aún utilice eMule y si no... páginas de descarga directa seguro.

—Y para todo, tanto para la música como para cosas audiovisuales.

—Sí.

—Y te iba a preguntar una cosa, el tema de si el tema de esto de la descarga de Internet había cambiado tu experiencia sobre la música.

—Claro, seguro. Es decir, hombre si me hubiera interesado mucho la música, ya me hubiera buscado la vida para, en su tiempo a través de cintas de casete y después pues lo que hubiera sido ¿vale? Pero como tampoco la música no me llamaba mucho la atención, hasta que no lo tuve muy fácil... hasta que Internet no me lo puso muy fácil, no descubrí yo... mis gustos, mi afición y pude, no sé... entrar un poco más en el mundo de la música.

—Y ahora te iba a preguntar sobre el conflicto de los derechos de autor y todo el rollo de Internet, de las discográficas, de la SGAE, y todo eso. ¿Cuál es tu opinión sobre el tema de los derechos de autor y de la SGAE y todo eso?

—Hombre entiendo que... los derechos de autor deben existir, y que un autor tiene que tener derecho sobre su obra. Ahora también pienso que la manera no es la SGAE, ya que no es una entidad pública, ¿sabes? No es una entidad gestora neutral. Al fin y al cabo es una empresa que tampoco sabes bien bien cómo funciona y que entonces, no invita a confiar o a creer en ella. Y por otra parte, creo que se mezcla mucho el tema cuando se habla de eso y para defender derechos de autor, también se defiende lo que sería una Industria musical que a mi parece está obsoleta, y entonces, claro, es como si yo te digo... bueno, no pondré un ejemplo... que ahora no me viene a la cabeza, pero... que no... que para defender a los músicos no hace falta defender a la SGAE, que no es todo el mismo pack, o que para defender a los músicos no hace falta defender a las discográficas. Es decir, entiendo que un autor debe poder vivir de su trabajo, pero... pero que el sistema también se debería de cambiar.

—Y ahora te iba a preguntar sobre el papel de las discográficas, en todo esto...

—Hombre, yo creo que son gigantes, son como dinosaurios, que se han quedado muy atrás y que... claro. Antes se trabajaba de una forma, y a lo mejor si que daba para tener 1000 trabajadores y a lo mejor ahora el sistema habría de dar para tener 500, pero claro, hacer el cambio, supongo que claro, no es fácil. Y hasta que lo asuman pues... tendremos que oír que la piratería está matando la música cuando yo creo que no es cierto, sino que la música está más viva que nunca.

—Y ahora te iba a preguntar sobre el papel de los músicos en todo esto.

—Hombre, yo he oído en los músicos todas las posturas. He oído a los que defienden que compartir el bueno, y los que defienden que compartir mata la música. Y... dentro de cada grupo he visto de todo. Desde... desde los que son muy famosos y se ganan bien la vida hasta los que no, hasta los que... son músicos un poco más de calle. No sé, yo creo que los músicos... también están un poco en medio, porque claro, es posible que un músico que esté fichado por una discográfica realmente la vida se la gane con los directos, pero seguramente estos directos estén garantizados... porque tiene la discográfica detrás. Claro, no puede tampoco hablar mal de la discográfica ni decir lo que la discográfica no quiere

oír. Y entonces supongo que está un poco en medio de todo.

—¿Y sobre el tema del canon qué opinas?

—¿El canon digital?

—Sí.

—Hombre creo que el canon digital es bastante aberración, porque para empezar... ¿La presunción de inocencia? Debería de existir. Y segundo que no puedes aplicar un canon indiscriminado sobre cualquier cosa que parezca tecnológica por el simple hecho de que se asume que harás copias de música o de contenidos con ese equipo. Pero que estamos diciendo, ¿sabes? Y aparte que es eso que es lo que decíamos, que ¿el canon al final quien lo cobra? Si fuera un impuesto regulado por una entidad públ... por el gobierno como si dijéramos, hombre, si fuera más o menos justo, pues aún tendría su sentido. Pero aplicado a diestro y siniestro contra todo tipo de cosa que huelga a digital y encima que lo gestione una entidad privada, pues dices a ver es como poco más que la mafia que envía a los matones a domicilio a extorsionar a la gente, ¿no?

—Y sobre esto que ha salido últimamente de la Ley Sinde, ¿tú que opinas?

—Hombre creo que la Ley Sinde pues aún va más allá, ¿no? Porque la presunción de inocencia ya directamente se salta... se salta los jueces, porque sin una sentencia judicial, podemos tomar acciones directamente ¿de qué estamos hablando? Las medidas cautelares estas, es decir... es como ir por la calle y detener a la gente y decir “no es que creo que tú harás daño a alguien” A ver, quizás primero hay que demostrarlo y luego actuar, ¿no? Y a parte que claro, la ley de por sí ya era bastante... tenía bastantes controversias y era bastante discutible, pero si encima se filtran documentos que demuestran que esta ley viene dirigida por otro país que tiene mucho intereses en los contenidos, pues hombre, ya lo acabas de arreglar, ¿no?

—¿Te refieres a Wikileaks?

—Sí. Claro, claro. Según Wikileaks, la Ley Sinde vino promulgada... vino poco más que dictada por Estados Unidos. Hombre entiendo que la regulación de EEUU es mucho más restrictiva y que esto es como un paraíso, o al menos lo ven ellos como un paraíso para la piratería, ¿no? Pero, mejor que nuestras leyes las dictemos nosotros.

—Te quería preguntar si habías oído hablar del copyleft y del Creative Commons y todo esto, qué opinión te merece.

—Bien. Del... Copyleft me suena el término pero ahora mismo no... no te lo podría definir. Y hombre el Creative Commons, si que es una cosa interesante, es... como compartir tu trabajo de autor, manteniendo una serie de derechos, pero tampoco... sin que sean demasiado restrictivos, ¿no? Hombre entiendo que las obras, según... un autor que su obra está hecha para guardarla dentro de una caja fuerte no es un autor, ¿no? El autor yo creo que tiene que querer que su obra sea pública. Y que un disco se escuche, un cuadro se vea y un libro se lea. Y no, se, supongo que Creative Commons es una buena manera de hacerlo.

—Y así para acabar me gustaría que me hablases un poco de qué es lo que puede pasar en el futuro del mundo de la música, de aquí a unos cuantos años.

—Yo creo que por un lado, que se ha demostrado ya en muchos ejemplos, Internet ha favorecido y seguirá favoreciendo a los grupos que empiezan y que son pequeños y tal, porque es muy fácil que se les de fama, es decir mientras antes un grupo pequeño que empezara debía pasearse por discográficas, hacer audiciones y tal, ahora cualquier grupo puede colgar una cosa en Internet y si tiene suerte y a alguien le cae en gracia y se difunde por las redes, es decir si algún... si algún líder mediático escucha un día una canción y dice mira este grupo me gusta, lo compartirá con mis seguidores, estamos hablando aquí de un público potencial de miles de personas... en un segundo, de hoy para mañana, ¿sabes? Quiero decir, es una cosa de difusión muy rápida y que es muy fácil, muy sencillo que puedas llegar a un

público que no te conozca. Por otro lado, el sistema que hay montado, claro, lo que pasa es que supongo que debe ser muy goloso, que estos grupo así alternativos o que no los conoce nadie pillan un poco de popularidad acabar en una discográfica. Entonces claro, las discográficas o el sistema, yo creo que... que agonizará aún mucho años. Porque claro, nuestro país, si todo dependiera de nuestro país a lo mejor no. Pero es que la mayoría por ejemplo de estrellas internacionales o los que se considera estrella internacional, no son de este país, son del mundo anglosajón, que tienen una leyes mucho más restrictivas y que protegen a esta industria, y entonces claro... mientras que aquí esta industria hubiera muerto sola hace tiempo, en otros países no pasará, al menos a corto plazo no pasará. Y entonces conviviremos con esta dualidad, para empezar los grupos pequeños que con pocos medios se harán muy populares y... que se hará famosos y tendrás sus dosis de fama y de popularidad y si son buenos seguramente se mantendrán, pero por otra parte... seguiremos teniendo las estrellas que nos vendrán mayoritariamente de afuera. Así que no sé. Supongo que... como hasta ahora, seguramente la situación se alargará al menos unos cuantos años.

—**Pues muchas gracias *** por participar en esta investigación.**

—El placer ha sido mío.

ENTREVISTA A D25

—**Bueno David pues para empezar me gustaría que me... que me hablaras un poco sobre tú... equipación o sea sobre el ordenador que tienes en casa, sobre cuantos ordenadores tienes...**

—¿Ordenadores? Pues... Eee... de uso personal pues tengo solamente un portátil. Un... ACER de... bueno tiene una capacidad tiene un buen procesador, una memoria... decente y... memoria de disco duro también...

—**¿Cuántos tenéis en casa?**

—Dos

—**Dos ordenadores.**

—Tenemos... tres. Básicamente pues los utilizamos mi hermano, yo y mi padre.

—**¿Y la conexión a Internet?**

—Sí, a ver... es el... es la... no recuerdo... En teoría deberían de ser los 20 Mb estos, pero creo que solamente me llegan uno. Yo nunca he visto uno, un Mega por segundo no lo he llegado a ver.

—**¿Y a que te dedicas normalmente tu tiempo en Internet... cuando estás conectado?**

—Ah... pues hombre, pues... correos personales, a... esto que se llama (risa) redes sociales, pero tampoco demasiado, la verdad. Y... luego pues para... descargar música, para escuchar música, para... ver películas on-line o para descargarlas eee... para ver el periódico on-line, para ver cosas, ver algún partido de tenis on-line.

—**Mmm. Tú crees que tiene s un conocimiento bastante profundo de Internet y de la informática en general o...**

—¿Conocimiento profundo? A nivel usuario pues de... de las cosas que uso que son las que te he dicho.

—**Comparado un poco con tu entorno, con tus amigos y tal...**

—A... ¿a nivel Internet? Normal, no especialmente... Ni mejor ni peor.

—**Usuario...**

—Sí, sí. Pero ni un crack ni un analfabeto.

—**Y ahora adentrándonos un poco en el tema de la música eee... ¿tú tienes formación musical?**

—Eee... sí, tengo una formación musical de... de grado medio podríamos decirlo así eee... en la escuela municipal de Pozuelo he estado estudiando mi instrumento y... todas las asignaturas que son complementarias a él pues durante... unos seis o siete años.

—**¿Cuál es tu instrumento?**

—Eee... Saxofón. Aunque realmente lo que toco ahora es la guitarra y lo tengo un poco abandonado. Pero bueno, en su momento, lo que es estudio reglado así académico y tal fue saxofón, durante unos siete años.

—**Y ahora tocas varios instrumentos...**

—Eee, sí... Bueno, ahora principalmente toco la guitarra porque tengo un grupo. Y... y también bueno, principalmente la guitarra, el saxofón lo tengo bastante abandonado, pero bueno.

—**Eso te iba a preguntar, que me hablaras un poquito de tus proyectos musicales ahora mismo.**

—¿Mis proyectos musicales? Pues ahora mismo formo parte de un grupo, se llama ***. Y... nada ahora mismo estamos en un proyecto inmersos que es en la grabación de una maqueta de... seis temas. Y.., nada eee, nos... el poco tiempo que tenemos pues lo dedicamos a eso, ahora mismo a grabar esta maqueta, y luego también pues a ensayar con una perspectiva de futuro a medio... largo plazo, más bien de... poder hacer conciertos, de... de bueno de... tener un ritmo de ensayo y luego también esta maqueta poder distribuirla a nivel local o... bueno, intentar que la maqueta nos ayude a tocar en más sitios.

—**Un poco como carta de presentación...**

—Sí, como carta de presentación, como también forma de motivación personal, como tener... de alguna forma grabado y ya... pues dejado para la posteridad pues algo que hemos estado haciendo durante tanto tiempo, ¿no?

—**Y que lo estáis grabando, ¿en un estudio o...?**

—No, lo estamos haciendo... bueno, se podría decir en un estudio casero. La grabación la hemos hecho toda en casa de un amigo, en casa del bajista y... Y bueno, con material todo... eee... principalmente con todo por nosotros, nuestro material y por amigos que nos han dejado algún... otra parte del material. Y entre ayudas y nuestro... y nuestro... y nuestra propia producción pues hemos sacado adelante esta grabación. La mezcla la hemos hecho nosotros, aunque no descartamos igual que alguien nos ayude, nos asista un técnico de sonido, algún amigo que conocemos que, que... sabe más que nosotros y demás, pero vamos que todo es bastante auto-producido.

—**Pues ahora te iba a preguntar precisamente, el tema del software musical y todo eso, ¿tú utilizas software musical? ¿Habéis utilizado en la grabación... de edición, algún programa en especial?**

—Sí. Utilizamos CUBASE, para lo que ha sido todo el proceso de producción, tanto de la mezcla como de grabación, utilizamos CUBASE y luego a parte de CUBASE un montón de instrumentos virtuales, de... de... de... otros programas que se acoplan al CUBASE para... pues para edición de sonido, para ayudar a la mezcla, para... un montón de VST.

—**Y te iba a preguntar, ¿tú también utilizas algún otro tipo de programa que te haya ayudado para tus estudios de música o... incluso ahora para practicar o para lo que sea, utilizas algún tipo de software a parte del de...**

—¿De edición musical?

—**O sea, a parte de la edición, algún otro tipo de... [silencio] no sé, como... yo que se**

programas que te hagan la base musical de algún tipo...

—Sí, sí... siempre tenía alguna historia, pues el Band in a Box, el Cool Edit, antes, era más fácil, de uso más fácil para grabar un par de pistas o algo así... no sé, otras ediciones de Cubase también hemos usado, eee... no sé, cosas así.

—Y hálame ahora de... bueno, tengo entendido que eres compositor, ¿no?

—Sí, tienes bien entendido (sonríe).

—Vale. Pues hálame sobre eso. ¿Cuánto tiempo hace que compones canciones?

—Pues desde... bastante joven, no sé, desde que empecé a tocar la guitarra un poco siempre autodidacta. Cogía la guitarra de mi padre y tal y... toqueteaba y pues yo que tengo dieciséis años, o algo así, pues empecé a componer entendiendo componer como meter palabras en melodías, pero bueno, poco a poco pues me gustaba, le dedicaba tiempo, y se me daba relativamente bien, así que seguí componiendo, seguí haciendo cosas cada vez espero que mejor y... y bueno. Luego eso ya tomó una forma un poquito más profesional de alguna forma cuando ya... creamos el grupo, al rededor de... 2002 o así. Y ya pues pasamos a arreglar estas composiciones pues con instrumentos, todo lo que conlleva pasar una canción de lo que sería un cantautor a un grupo con una serie de instrumentos. Hacer un arreglo de una composición. Y ahí ya pues... eee mmm, las composiciones fueron, pasaron a ser más elaboradas, incluyendo el arreglo y demás.

—Háblame ahora un poco de tus gustos musicales, tus influencias... qué es lo que te gusta como estilo como grupos...

—Pues bueno, pues yo me considero que... bastante con una mente abierta para recibir cualquier tipo de influencias y me gusta escuchar cualquier tipo de cosas, aunque me preguntas por mis influencias a la hora de componer, tengo influencias igual más de... de lo que se puede denominar hoy en día como Pop Independiente español, principalmente español. Y puede ser que eso sea un poco lo que más me influya... lo que más me gusta.

—¿Y escuchas música frecuentemente?

—Sí, sí, procuro escuchar música frecuentemente, todo lo que puedo. Eee... vamos, al fin y al cabo, todo el tiempo libre que tengo, casi siempre tiene algo que ver con la música. Casi siempre o voy a ver conciertos o estoy ensayando con el grupo o ahora grabando una maqueta o escuchando música simplemente o estoy en mi casa componiendo con la guitarra, entonces... hay mucho tiempo siempre dedicado a lo que es el entorno de la música.

—Mmm. Si quieres... bueno, si quieres decirme algún nombre así de grupos que te...

—Pues grupos, bueno así que se... conozcan yo creo que ya a un nivel ya más... más bien serio pues Vetusta Morla, eee... mmm... Love of Lesbian, hay una corriente interesante de grupos catalanes que están bastante... que están bastante bien, pues... también Sidonie, aunque en otros aspectos eee... Los Planetas han influido bastante en otros grupos que también me gustan, aunque... hay parte, hay cosas, siempre hay cosas que te gustan más que otras, hay álbumes que te gustan más que otros, hay otras cosas que dices “madre mía qué es lo que ha hecho este... este pavo”. Pero... pues Iván Ferreiro también en su época post-Piratas y... pre-último disco y... y no sé, cosas así, te puedo seguir diciendo, pero vamos...

—Bueno. Como tú veas.

—Más o menos. Luego también, yo creo que también eee un poco también lo que es el Britpop o el... el... la corriente pop que viene de Inglaterra, este tipo de música también me gusta bastante y la escucho bastante. Más cercano al Britpop que al rock americano.

—O sea, rollo... Franz Ferdinand o...

—Sí, ese tipo de cosas. Eee... The Killers... eee creo que no son ingleses pero suenan a ingleses, eee...

The Feeling... muchos grupos así.

—Vale. Ahora me gustaría que me hablaras un poco de la forma de escuchar esa música, de las formas me refiero cuando tu escuchas música que me dices que escuchas bastante, lo haces a través del mp3 a través de un equipo de alta fidelidad, a través de... en el coche... o cuál es tu forma favorita de... de escuchar...

—Hombre mi forma favorita siempre es en casa, generalmente con cascos y... con las luces apagadas. Cuando... cuando tienes tiempo, claro. Y eso... igual ahora no es tan habitual, pero cuando tienes tiempo, sobre todo algún disco que ha salido de algún grupo que te guste y dice, voy a dedicarle el tiempo que se merece y tal... Entonces lo escuchas... [se oye de fondo al chatarrero] ¡Chatarrero! [ríe]

—Está sonando de fondo el chatarrero...

—Bueno pues eso... le dedicas más tiempo pero ese suele ser el menor del tiempo, tampoco tienes tanto, entonces... eee mi modo de escuchar muchas veces es con el iPod escuchando... eee... en el trabajo, por ejemplo si tengo ocasión pues con los cascos y... siempre que no esté en casa pues con el iPod. Y... luego también en casa pues... hay otros medios como Spotify aunque la verdad es que no lo uso demasiado, luego también si me apetece escuchar música viendo el vídeo pues en Youtube, siempre está interesante siempre si quieres indagar un poco más, ¿no? Eee... el Myspace... La verdad que lo uso relativamente poco y... y... principalmente es música que yo descargo o que me escucho, o bien desde mi ordenador con un equipo que tengo de... de... 2.1 o... 4.1, según me de por subir el volumen y... y si no pues los cascos.

—Y te iba a preguntar, eee... respecto a tu entorno, ¿tú crees que escuchas más música que... que el resto de la gente? O... escuchas bastante música o...

—Sí, bueno, igual haciendo una media con la gente que conozco y tal yo diría que soy de los que escucha más música... aunque solo sea porque escucho la mía.

—Mmm. Solo por eso ya...

—Solamente por eso ya...

—Uno mismo ya... Y te iba a decir. A parte de lo que es el mp3 y todo eso, a nivel radio tú escuchas alguna radio en especial

—La radio la escucho más bien poco, solamente la escucho en el coche cuando voy al trabajo. Y... siempre escucho Radio 3. La verdad es que no suelo cambiar mucho de emisora salvo cuando... pero en general, cuando... como la escucho solamente cuando voy al trabajo, cuando la escucho son horas concretas entonces ya se que programas hay... entonces son los que escucho. No suelo hacer cambio de...

—¿Cuál es tu programa favorito de Radio 3?

—Favorito seguramente te diría otro, lo que pasa que no puedo escucharlo a esas horas, pero el que escucho ahora eee... por las mañana se llama... ¿como se llama? “Hoy empieza todo”.

—¿Hoy empieza todo?

—Creo que se llama así. Y está bastante bien, porque bueno es ameno pero no dejo de descubrir grupos nuevos siempre que lo pongo y esos está bien. Porque lo mezclan grupos que me gustan con grupos que no conozco así que los conozco por ahí y que me gustan además... así que...

—¿Y en qué crees que se diferencia de las otras emisoras?

—Pues en lo que te acabo de decir, básicamente. Que soy capaz de descubrir grupos nuevos. Bueno, también te digo que si pongo los 40, igual también descubriría grupos nuevos (risas)

—Porque no los conoces, claro...

—Porque no lo escucho nada... Pero en Radio 3 la verdad es que constantemente conoces grupos nuevos que son interesantes. O sea... seguramente hay mucho sitios también para conocer grupos nuevos, pero no con la densidad de grupos interesantes que existen en esa radio. Pues... básicamente es lo que escucho aunque ya te digo, tampoco escucho mucho la radio.

—**Hablabas antes de los conciertos, que te gustaba ir a conciertos. Háblame un poco de esa faceta digamos de asistencia a los concierto, te gusta ir precisamente a ese tipo de conciertos, de ese tipo de música de la que me hablabas o en general vas a otro tipo de conciertos**

—Sí, sí, aunque, aunque... prfff tampoco le digo que no a casi nada. Depende un poco de factores, tener tiempo, de tener dinero y de y de lo que te gusta, ¿no? Pero sí, en general voy a conciertos, sí, de la música que te he comentado antes.

—**¿Cuál ha sido por ejemplo el último al que has ido?**

—Pues el último creo que fue a un festival, el Eutopia, que eran varios. Tocaban Second, tocaban Sidonie, tocaba Love of Lesbian, tocaba Iván Ferreiro, Supersubmarina que son así nuevo que están saliendo y... y nada escuché a los cinco, así del tirón.

—**Y así... no me gusta hacer comparaciones, pero digo así comparado con tu entorno crees que vas más o menos a conciertos que la media así de gente que te rodea?**

—La gente que me rodea también suele estar relacionada con la música, así que también pues supongo que se sale igual de la media en ese sentido, pero así de la gente pues más profana, por decirlo así, pues suelo ir a más. Pero vamos todo eso es cuestión de conocer a la gente adecuada

—**Vale. Te iba a preguntar... sobre el tema de los discos. ¿Tú compras discos normalmente? En tienda o... o por Internet.**

—Pues no, no, la verdad que no compro discos. Hace mucho que no compro.

—**Y sobre el uso de la red, entonces, porque me hablabas hace un momento de las descargas y eso... ¿Tú utilizas Internet para bajar o para escuchar música normalmente?**

—Sí, tanto para bajar como para escucharla.

—**Ahí. ¿Y que sistemas usas? Porque me hablabas antes de Spotify...**

—Pues... soy un romántico. Utilizo eMule. Luego si... si hay algo concreto, algo concreto que se que es lo que estoy buscando, porque muchas veces en eMule busco cosas que... que no he escuchado antes porque eee leo en una revista o he escuchado en Radio 3 pues muchas veces leo el nombre y lo busco por aquí. Pero... si no me se el nombre de algo, no es algo tan concreto o no tengo tanta prisa por conseguirlo lo busco por ahí, por eMule. O si no también por descarga Megaupload o... Rapidshare, cosas de estas.

—**O sea, descargarte el disco directamente de...**

—Sí, sí, también por ahí.

—**O sea que te sirve un poco la radio para localizar y luego lo demás para...**

—Sí, sí. La radio... en parte, lo poco que la escucho pues para conocer grupos nuevos, y si se me queda un poco ahí en la retina, pues para buscarlo después.

—**Tus amigos, los que están relacionados así con la música, ¿a través de ellos también tienes algún tipo de influencia, digamos de conocer grupos nuevos, música nueva?**

—Sí, claro, siempre dices "he conocido un grupazo" que me han cautivado, he escuchado solamente tres canciones pero es que son increíbles" y entonces se lo cuentas a un amigo, o te lo cuenta él a ti, y así conoces también mucho grupos, ¿no? El boca a boca.

—**¿Y ellos también utilizan ese tipo de... de redes para descargas, para o en general tu crees**

que...?

—Sí, yo creo que también. El eMule, yo creo que no tanto el eMule debe ser de los... pero *Megaupload*, *Rapidshare* ese tipo de descargas rápidas instantáneas que te bajas el disco en un rato esas cosas si que utilizan. Otras utilizan Spotify para escuchar, yo la verdad es que apenas lo escucho, otros... se meten más en Myspace o en Youtube. Yo para eso tengo un poco más de pereza. Pero vamos. Más o menos los medio suelen ser parecidos.

—**Claro, suelen escucharlo directamente. Y en el caso de Spotify. ¿Hace mucho que lo conoces o...?**

—Pues... hace un año más o menos.

—**O sea, cuando salió, más o menos.**

—No, me acuerdo porque fue el año que estuve de Erasmus, entonces allí creo que fue, me invitaron , porque iba con invitaciones o no sé qué...

—Ah, sí...

—Y más o menos hace un año, fue y... bueno desde entonces lo tengo. No lo tengo actualizado porque... no sé actualizarlo

—**Te voy a hacer una pregunta un poco ya... filosófica. A ver, acerca de si ha cambiado tu experiencia respecto de la música el tema de... de las nuevas tecnologías... de Internet y de... y de los ordenadores aplicados un poco a...**

—¿Que si ha cambiado un poco mi concepto...?

—**Que si ha cambiado... tu experiencia de la música. Claro y tú me preguntas qué es la experiencia de la música...**

—Claro, es que... era filosófica, sí. No la he entendido (risa)

—**A mi me gustaría que... que me sacaras lo que hay más adentro de...**

—A ver, es maravilloso por una parte la... no sé, la facilidad que te da pues la nuevas tecnologías para conocer grupos nuevos o grupos que ya existen, pero es mucho más fácil conocer su música, es impresionantemente fácil, entonces yo creo que eso rompe una de las barreras que gobierna el ser humano en general que es la pereza, porque sobre todo la gente que no es entusiasta de esto y no sé le va un poco la vida en la música, les da ya más o menos igual, y entonces escuchan lo que... y con esto, la verdad es que es la fácil escuchar lo que... bueno, al menos conocer grupos nuevos, al menos conocer o sea luego ya escuchas... haces una selección de eso pero tienes la posibilidad de hacerlo y antes pues no era tan... no era tan fácil. Ahora es gratis y en muy poco tiempo, antes tenías que pagar y requería... requería más tiempo. En ese sentido está muy bien. ¿Qué pierdes? Igual pierdes un poco de calidad de sonido. Bueno, para eso también hay que tener un oído que lo aprecie. Eee... y... y bueno pues yo creo que en general eso es lo que más aporta. Es peligroso, puede serlo en otros sentido, pues porque bueno pero bueno, eso es otra historia.

—**Hablaremos quizás más adelante... y te quería preguntar. A nivel de difusión y distribución de tu propio trabajo, de vuestro propio trabajo, de vuestro grupo de música, habéis utilizado también Internet o lo habéis utilizado en temas de...**

—Sí bueno. Otros trabajos que hemos hecho previamente al que estamos haciendo ahora pues sí eee bueno en soporte físico, en CDs lo regalábamos o lo repartíamos en conciertos y esas cosas y a parte pues tenemos nuestro Myspace nuestra página web, donde también podías descargar nuestras cosas y también hasta en el eMule lo que pasa es que el eMule funciona como funciona y necesita estar en muchos ordenadores para que alguien se lo pueda bajar, entonces la disponibilidad es complicada, pero... sí, siempre ha estado disponible para...

—¿Crees que habéis conseguido llegar a mucha gente a través de estos sistemas?

—Pues... desde luego a más gente de la que habríamos llegado si no existiesen, pero... mucha gente... habría que definir mucha gente.

—Claro, eso es...

—Sí, hemos llegado a gente. Tampoco espectacular, no nos han llamado de ninguna productora, pero...

—Eso, me parece... (risa) me parece que no llaman.

—No llaman ¿no? Pero... bueno, para lo que hemos movido la... para los esfuerzos que hemos hecho, yo creo que ha sido suficiente.

—Antes has nombrado a Myspace, ¿tenéis una cuenta y habéis hecho un...?

—Sí, tenemos una cuenta y ahí tenemos eee pues, la última actualización de la música que hemos hecho nosotros. Están las últimas canciones que grabamos en la anterior maqueta, están ahí. Y vídeos también y eso...

—Ahá ¿y habéis puesto vídeo también?

—En Youtube, en Youtube más o menos lo mismo, pues siempre que tenemos alguna cosa presentable pues lo ponemos ahí.

—Lo ponéis también en Youtube como canal de difusión.

—Sí como canal de difusión.

—Y los demás músicos de vuestro entorno, así amigos, gente que conozcáis ¿también utilizan estas redes para difundir un poco su...?

—Otros grupos grupos que conocemos sí, luego la gente como tal, supongo que utilizará pero no con las mismas intenciones. No musicalmente, vamos o si tienen Myspace será con su perfil personal o con la música que les guste, no la que hacen.

—Pero los músicos...

—Los músicos... los músicos sí, es una herramienta, yo creo, que ya se ha vuelto fundamental, al menos estar ahí, igual no es la vía principal pero tienes que tenerlo. Porque es muy fácil. Y como es muy fácil tenerlo, te ahorra incluso tener página Web. Te ahorra incluso tener página Web personal, porque la gente hoy en día yo creo que es lo que hace. Tu oye hablar de un grupo y lo que haces primero es meterte en su Myspace o en Youtube a ver si sale algo, o metes en... lo “googleas” a ver si sale algo pero no te metes en su página.

—Directamente vas a escuchar su...

—Sí, yo... en pocas páginas de grupos me he metido, la verdad. Igual porque es que quieres conocer el día de un concierto o cuanto cuesta el concierto o dónde es y entonces ahí sabes que es una facilidad, entonces sino lo más fácil es meterte en Myspace o en cualquiera de estos sistemas.

—Y... hombre ya un poco, el último tema del que quería hablar es un poco el tema del conflicto... el tema del conflicto de los derechos de autor, y toda la cuestión en torno a... pues a... a la propiedad intelectual ¿no? Entonces pues... dame un poco tu opinión sobre el tema de... de que aparece tanto en prensa de la SGAE y de los derechos de autor...

—Bueno... eee como decirte... la propiedad intelectual o sea lo que es la obra es, o sea debería de ser del autor siempre la ha creado él. Ahora bien, en cuanto mezclamos lo que es la música que se supone que es un arte, con el negocio de la música que no tiene nada que ver con eso, ahí es donde se que se crea la... vicisitud y hay que...

—Qué palabra tan complicada, ¿no?

—Sí, a estas horas de la mañana... y tienes que... que verlo como si fuese un producto y si que yo entiendo que puedas convertirlo en tal para ganarte la vida, lo que pasa es que yo creo que la... todas las expresiones artísticas deberían de ser de libre... de dominio público, así que... me busco la vida para que así sea, vamos que escucho música... gratis.

—**Bueno, yo, quería centrarte un poco la... preguntarte un poco sobre los diferentes agentes que tienen campo en este conflicto en cuestión, ¿no? Pues un poco para separarlo, para que me hables de cada uno de ellos. Por ejemplo las discográficas ¿Qué opinión un poco... te merecen? Además como estás metido un poco digamos en el mundo de la música, supongo que te...**

—Sí bueno, siempre se habla de estas cosas, eee... pues las discográficas tienen mala fama en general, pero es que eso es lo de menos. Yo creo que ellos son una empresa, como cualquier otra, y ofrecen un servicio, como cualquier otro y necesitan sacar un beneficio de ello. Por cuestiones de la vida y de las nuevas tecnologías y de Internet, ahora no es... ahora no es así de fácil para ellos seguir ganando un beneficio haciendo lo mismo que hacían entonces se tienen que... tienen que regenerarse, tienen que hacer algo nuevo, que... que innovar, que hacer I+D. Y... esa es mi opinión. O sea eee... cuando el sector de... no sé, de cualquier sector pasa por malos momentos, el sector de los mineros ahora mismo, pasa por malos momentos porque ya no necesitamos minas, pues se tienen que regenerar, o sea tienen que buscar algo nuevo, porque la gente no consume, no se demanda, no tiene sentido que exista esa oferta. Ahora mismo existen otros caminos para conseguir lo mismo. Existe Internet para conseguir lo que antes necesitabas eee... mediante una distribución, o sea mediante una productora, una discográfica. Ahora no necesitas ir a comprar el disco. Por lo tanto igual ellos entiendo que se tendrán que centrar en otro en otra parte que era pues... lo que es la producción, dar un servicio al músico un asesoramiento, y luego centrarse también en la distribución pero también en otros canales que es eee... no sé... ampliar el panorama, ampliar su sector, su mercado y... donde ahora ven más, donde está más complicado que es ganar dinero vendiendo discos pues tendrán que buscarse la vida. Pero vamos yo creo que no hay que... forzar las cosas para ayudar a las discográficas. Las discográficas han vivido como han vivido hasta cierto momento, se les está acabando el chollo y... bueno, como cualquier otro sector tiene que... apechugar. No sé.

—**En relación con los músicos, ¿cual crees que es un poco la relación...**

—Pues lo mismo, los músicos hacen música, y ahora con ello tienen que hacer lo que puedan, eee... hay una, hay una constante lucha... lo que pasa es que no no creo que exista alternativa, me refiero Internet está ahí, y descargártelas está ahí o sea no hay forma de luchar contra eso. O sea... no luches. tiene que buscar otras formas. La música tiene otros caminos, los... los conciertos yo creo que son la vía para los músicos de, realmente, ganar dinero, si eso es lo que estamos buscando, que obviamente es lo que entiendo que necesitan, pero... eee ya el formato... el soporte físico... pues ya no tiene vía... creo yo, hoy en día. Está a punto de de... de fallecer. La gente no se compra un Discman se compra un reproductor mp3, y la gente lo que escucha es mp3 entonces si te compras un disco es para luego mediante un... un conversor de estos pasarlo a tu... a tu aire. Entonces, tampoco tiene mucho sentido.

—**Tenerlo para luego...**

—Sí.

—**Entonces vosotros, el objetivo de hacer la maqueta, sería... ¿cuál sería exactamente?**

—Nuestro objetivo de hacer la maqueta de momento realización personal. Luego si con ello conseguimos que la gente lo escuche y que ya si le gusta, eso depende de ellos, pues bienvenido sea. Luego con eso si conseguimos que más gente vaya a nuestros conciertos y que más gente disfrute con lo que hacemos... Lo que pasa es que existe siempre una pretensión y yo creo que ese es, igual, el problema en mezclar la ambición eee... comercial con algo que no tiene que ver, que es hacer música, el marketing con la música, son cosas bastante incompatibles, entonces yo creo que hay que separar las cosas, y una cosa es hacer música y otra cosa es vender música y... a la hora de vender música, pues... tienes que aplicar soluciones comerciales tienes... tienes que buscar la vida para vender, como se ha

heho siempre. Lo que sí que hay que hacer es eee... promover que hacer música sea más fácil a que venderlo no lo sea. Entonces yo me centraría... en eso. En promover la creación, no... se que teóricamente tiene que estar compatible, pero existen otros canales. Igual este canal que es el del soporte físico... ha muerto. Además, con las nuevas tecnologías lo que también ocurre es que existe muchísima más oferta, antes tu escuchabas pues igual lo que escuchabas en las... en las radios principales que existían en el país o en lo que salía en algunos canales de televisión y esos eran los medios no había más. Hoy en día es que hay mucho más, o seas es que el abanico es mucho más amplio. No te cuesta nada escuchar la maqueta que ha hecho un grupo en... en Japón antes de ayer y eso lo puedes escuchar hoy ya en este momento a dos *clicks* de ratón, entonces ya eso ante eso era... no era así, era imposible. Entonces ahora tienes que competir no solamente con los grupos que aparecían en lo escasos medidos sino con... todos, porque la globalización existe y... y va a más. Entonces, ahora tienes que luchar contra esos grupos es complicado, es... pero por otro lado yo lo entiendo como bueno, porque tienes muchísimas más como oyente, al meno, mucho más rango o mucho más abanico donde elegir que es bueno, en teoría...

—¿Tú separarías entonces entre los... eee los cambios que suponen estas nuevas tecnologías como oyente que como músico?

—Bueno... sss... es diferente, ¿no? El músico tiene unos objetivos y el que escucha tiene otros, supongo, cada uno es como es, vamos, pero cuanto más barato mejor, y cuanta más mejr, bueno bonito y barato, y el... que el que creo yo... cada uno es como es, pero es que crea debería centrarse en crear más y mejor y más fácil para él, en crear luego si quieres, si hablamos de vender, luego vender es otra historia loa músicos ahí, pues no tienen que saber tanto de vender, porque son músicos. Ahí es donde pueden entrar las productoras, las compañías, en asesoramiento, en ellas saben mucho más de cuales son los canales de distribución, de hacer márketing de la música de invertir, si queremos un mecenaz en la música... o de no hacerlo.

—Te iba a preguntar ya, casi finalmente... has oído hablar alguna vez... te suenan los conceptos de Copyleft, por ejemplo, copyleft y Creative Commons y todo eso, ¿te suena?

—Creative Commons sí, pero... Copyleft no.

—Y... y una cosa más ya para finalizar, tú... haciendo un análisis como... como persona que está más o menos metido en el mundo de la música, ¿cómo crees más o menos que... que va a terminar todo esto? ¿Cuál crees que va a ser el futuro del mundo de la música?

—Eee... es que claro, bueno al mundo de la música supongo que te refieres a la Industria Musical

—Bueno o...

—Pueden tener relación, pero puede que no, hoy en día es que es mucho más fácil. Antes necesitabas una inversión quizás para hacer música. Hoy en día no necesitas una inversión. Nosotros no necesitamos una inversión para hacer lo que estamos haciendo. Es cierto que... bueno, siempre hay calidades, pero... muchas veces la calidad al fin y al cabo depende más del talento, de la experiencia que de tener un buen eee manager o... entonces... ¿la pregunta que me hacías cuál era?

—Sí. No que te... era para que precisamente para que me contases lo que me estás contando, ¿no? cuál es el... el futuro que tú le ves.

—Ah, el futuro.

—Que tu le auguras un poco al tema.

—Eee... yo desligaría esas dos cosas: la creatividad no debería estar ligada en ningún momento con saber vender, o con vender mucho. Entonces la música seguirá teniendo el futuro que ha tenido o que tenga dependiendo de... de... del hombre, de su capacidad de creación, de la gente que nos rodea, pero eso no debería estar ligado con... y menos hoy en día con la facilidad que es dar a conocer tú música, con eso, pues con la... Industria Musical. Y... ¿para la Industria musical? Pues yo auguro... yo creo que

cambios, cambios. Bueno, ya los está habiendo. Habrá cambios. Pero siempre ha habido, vamos, se murió la cinta casete y se murió el vinilo y... pues el formato que ahora se... que se supone que era el formato universal que era el CD, ya... esta, está desapareciendo y eso pues con todo lo demás, las nuevas... tecnologías implica también pues que las productoras busque margen de beneficios en otros sectores, tenían en sus manos pues muchos procesos de la producción de un disco ahora se tendrán que centrar en algunos, no en todos, que... bueno eso es lo que yo veo... ha habido muchas fusiones de compañías... quizás había demasiada.

—Hay como una concentración ¿no?

—Sí, hombre... las que había antes, las pequeñas productoras que había antes siguen estando, yo creo que esas compañías no han sufrido el cambio, de hecho, posiblemente para mejor, porque cada vez es más fácil conocer grupos independientes grupos... eee cosas como El Barrio que se escucha por ahí, ¿no? o Vetusta Morla también, que es un grupo que se ha auto-producido él... La Sonrisa de Julia se está auto-produciendo el disco, son grupos que pueden ser más o menos conocidos, ¿no? los conoce bastante gente y sin embargo no han precisado de una productora grande como era hasta ahora, o sea nadie conocía grupos así hace pocos años y ahora mismo sí que se llegan a conocer. Y eso es bueno, porque eso quiere decir que el camino para llegar a donde están esos grupos, no solamente es uno, sino que hay varios y puedes elegir, no tienes que pasar por el aro de.

—O sea, que han ganado una independencia ¿no? En ese sentido...

—Exactamente. Sí, claro. Existen más posibilidades. Ya no solamente un camino pasando por una productora que igual hacía más cosas y... podía quitarle un poco el brillo a la creación original pasaba por un filtro, por decirlo así. Y hoy en día, puedes ser dueño de todas las etapas de tu trabajo de la composición, del arreglo, de la grabación, de la mezcla y de la masterización. Todas esas etapas incluso puedes elegir tu los canales de distribución, si quieres que se venda tu disco, si quieres que... solamente se venda en Internet, si no quieres que se venda, en que radios quieres que suene, en que radios no... Puedes empezar a elegir, por ti mismo, cosa que antes yo creo que era más complicado. Sobre todo a nivel de... cuánta gente lo escucha, porque... yo creo que era una ¿no? una pescadilla que se muerde la cola, porque la gente escuchaba lo que les ponían, lo que ponían en las radios principales o... en los 40 Principales o en Europa, que es lo que escucha la mayoría de la gente, entonces... estaban limitados porque sus oídos solamente iban a escuchar lo que ciertas... “personas” o ciertas organizaciones querían que escuchasen, pero... ahora, ahora no es así, ahora tienen la facilidad, o es más fácil escuchar ci... otras cosas escuchar música por otras vías. Y yo creo que es muy bueno, porque al final se supone que... la demanda ejerce presión sobre la oferta ¿no? Pero la oferta también, antes era así, ejercía presión sobre la demanda, o sea, la gente demandaba lo que les ofrecían, pero ahora empieza, yo creo, a haber un cambio hacia lo que es más normal, hacia lo que ocurre en todos los mercados, que es que lo que la gente quiere es lo que tienen que ofrecer y es que lo que la gente quiere es lo que tienen que ofrecer. La gente empieza a elegir, y eso... debería ser así.

—¿Crees que hace que el público tome un poco más el... el control...?

—Sí, la gente empieza ya a tener algo de criterio. Todo esto viene ya de educación, de tener educación musical, en España no nunca ha existido mucha educación musical, entonces, eso se respira o sea, la gente escucha música... bueno, escucha música, es un decir, *oye* música, oye música en el coche. No es el mejor sitio para escuchar música Todas estas cosas, yo creo que influyen. Es... una vuelta, ¿no? O un... volver a lo que debería ser, pues como es en cualquier otro mercado, donde la demanda es la que elige, ¿no? al final. Aquí existía quizás mucha presencia de un márketing de una... de un canal de distribución que era el que al final imponía eee cuales eran las modas. Y ahora ya no existe eso. O... sí existe, pero va... va decreciendo. Y eso yo creo que es todo.

—Vale. Pues muchas gracias, * por participar en esta investigación.**

—Bueno, estamos aquí con ***, vamos a empezar la entrevista. Para empezar, ***, me contaras un poco... no tranquila... me gustaría que me contaras un poco sobre tu... sobre tu equipación, el ordenador que tu tienes en casa, conexión a Internet y eso. ¿Cuánto ordenadores tienes?

—Tengo uno de... ordenador de mesa y un portátil. El de mesa lo tengo en casa de mi madre, ya no lo utilizo. Porque está un poco viejo ya, y no funciona muy bien y sobre todo porque no estoy allí (risa) para poder utilizarlo.

—Ahora vives aquí...

—Y el portátil lo compré como hace... dos años. Nada, es un portátil muy sencillo tiene... además me costó baratillo y bueno es nada un portátil sencillo que...

—Y de conexión, ¿qué tienes de conexión a Internet?

—Ahora tenemos un pincho... Movistar que... bueno, que son más o menos 20 euros y podemos navegar, un poco despacio, estamos todavía en periodo de pruebas porque no hemos querido... sobre todo por el tema de las permanencias, las compañías estas que al final te obligan a estar un año, yo... tenemos el contrato de alquiler para seis meses y no nos merece la pena pagar toda la instalación sin saber todavía el uso que le vamos a dar y, bueno, estamos todavía en periodo de prueba con... con el pincho este inalámbrico.

—¿Tú en tu teléfono móvil tienes Internet también o no?

—No.

—Y... tu que grado de interés... eee tienes con la informática de conocimiento... cómo te consideras, que es lo que...

—Medio-bajo... Medio bajo, yo creo que a lo mejor en programas, osea, cerrando la informática como... una ciencia enorme ¿no?, en todo lo que es off-line yo creo que mas o menos me manejo, o sea que tengo más o menos un nivel de usuario avanzado, pero en todo lo que se relaciona con... bueno off-line... tampoco sabría yo que decirte (risa) pero a nivel de Internet... vamos usuario totalmente, o sea no tengo... a la hora de instalarme cualquier programa de donde tengo que buscar para descargarme ciertas cosas siempre recurro a gente... que le doy credibilidad (risa) para esos asuntos y ya está. Creo que he avanzado mucho y que he aprendido un montón a lo largo de mi vida pero vamos que me queda todavía mogollón por aprender

—Y tú a que dedica el tiempo en Internet normalmente, cuando estás conectada cuando estas con el ordenador...

—Sobre todo... bueno, más allá del curro de búsquedas documentales y tal... eee periódico normalmente.

—Lees la prensa...

—Sí, generalmente cuando llego al trabajo, o sea aunque sea desde el propio trabajo... que no es un requerimiento, aunque debería serlo (risa)...

—Debería, claro...

—Es algo ilegal, que se hace... correo personal, redes sociales... últimamente vemos mucho cine pirata (risa) por Internet... y ya está porque descargas no es algo que haga... bueno, es un uso pero no me meto en Internet para hacer eso, hago otras cosas paralelamente.

—Y así en relación con tu entorno, con tus amigos, con tu gente más cercana, tu q crees que utilizas Internet más o menos que ellos.

—Hombre, yo creo que a lo mejor no soy un... una persona comparable con mi entorno... social porque quizás mi entorno es muy variado. Entonces i me comparo con mi entorno más directo y mi familia más directa si pienso en mi hermana, en mis primas, en mi... incluso en lo que pueda tener más cercano dentro de mi... entorno más directo creo q lo utilizo bastante más, pero... si tengo q mirar hacia los compañeros de facultad, o... o bueno, no sé, otros grupos de amigos quizás del... del centro. Es que bueno al pensar en mi entorno no puedo dejar de pensar en personal individualmente. Pues en el fondo es un poco heterogéneo. Al final hay una parte de mi entorno que controla mogollón y que es a la que siempre pregunto y consulto y tal y otra parte a la que soy yo consultada (risa) como usuario intermedio... un poco más avanzado que ellos-

—Orientadora y orientada, ¿no?

—Sí Orientadora y con posibilidades de orientarse a su vez (risa)

—Está bien, esto... ahora vamos a cambiar un poquito de tema. Hablando sobre la música me gustaría que me contaras un poco sobre tus gustos musicales, los estilos de música que te gustan y todo eso... un poco...

—A ver... a nivel musical la verdad es que en este sentido, pues mira si tuviera que decirte en que medida para mi... dentro de mis hábitos, que creo que no te lo he dicho pero creo que el Youtube es mi pagina estrella (risa). No hemos comentado con películas pero al final Youtube son mini-video o mini-sketches o también videos musicales. Esto lo digo al hilo de la música porque al final si que me ha ayudado mucho a cambiar, no sé si a evolucionar o no pero en cualquier caso a abrir un poco mis gustos musicales, o sea yo era del rock clásico español y bueno... en mi infancia (risa) mi hermana y Alejandro Sanz y bueno luego en el instituto y tal empecé pues nada lo típico rock español y de ahí no... y me sigue gustando

—En tu entorno en el instituto se escuchaba eso... generalmente

—Sí, cuando estaba en el instituto recuerdo a mis amigos con los que me iba al parque con los que tal... y bueno, o sea... en esa línea, bueno rock, no sé hasta que punto rock, eran pues... eso rock, música de autor suena un poco... no sabría como definir el estilo "guarro", música como un poco guarra (risa)

—Ponme ejemplo de grupos, por ejemplo, que te gustaban en esa época

—Pues hombre la época de Ismael Serrano, incluso Javier Álvarez, aunque menos, Extremoduro, de todo eso... Rosendo...

—Y tú... ¿habitualmente escuchas música?

—¿Normalmente?

—Normalmente, quiero decir eres una escuchante habitual de música...

—Sí, lo que pasa que es lo que te decía, pues ahora si que suelo escuchar esos grupos, ¿no? Pero ya no de la misma manera, ahora suelo escuchar otro tipo de cosas, otro tipo de... no sé. Utilizo mucho... últimamente cada vez que intento o sea cada vez que meto a buscar una canción... en youtube o tal... lo escucho mucho en el curro... No sé si esto tiene... bueno sí, al final uno escucha par atrabajar una música que le gusta o que está adaptada a ese momento. Para trabajar como me paso muchas hora escribiendo o muchas horas pensando, pues... utilizo mucho listas de reproducción, o sea... directamente pincho en algún cantan... en algún autor que me gusta algún cantante que me gusta y me va... música asociada o... bueno también el Last.fm que te hace algo parecido, y te va asociando pues yo que se música más estilo tango electrónico, yo que se pues The massive attack, Gotham project, algo así que me ayude un poco mas a pensar y que no me... obligue a pensar que está... sabes

—O sea que tienes músicas para...

—Música para distintos momentos. Es casa cuando nos levantamos por la mañana pues me gusta escuchar algo más animado, más... últimamente escucho mucho... a lo mejor esa parte del rock, a mí me gustaba mucho un grupo antes que se llamaba Escorzo, ahora ha pegado un cambio, también lo he retomado mucho.... no sé si te estoy respondiendo a lo que me has preguntado...

—Sí. Quería que hablaras un poco de los gustos y de tu forma de escuchar porque ahora quería que me hablaras un poco, bueno, en comparación con tu entorno tu crees que eres una persona que escucha mucha música, más o menos que la gente que te rodea...

—Hombre, volvemos a lo mismo...

—Claro, depende... de lo que me decías

—Ya mis grupos que no es que sea más directo o más indirecto, lo que pasa es que son completamente distintos. Si yo pienso a lo mejor en la parte más cercana... porque... sí, voy a pensar en mis amigos a lo mejor de... más directos con los que salgo, con los que tal, pues hombre tienen un estilo musical un poco que... no sé, un poco más en la misma línea... mmm más comercial diría... que a lo mejor si que... si que creo a priori, tampoco lo se certeramente, pero... que si que creo en un principio, que escucho más música, no en el sentido de escuchar más tiempo la música, sino más variada que... ellos. Si me tengo que comparar con mi otro entorno un poco con una cultura un poco más... más global pues, sí. O sea...escucharía menos, o... inclus... o igual. No sé si...

—Pues yo quería preguntarte lo que ya me estabas diciendo antes lo del Youtube que me hablabas antes de que estabas usando Youtube para escuchar o tal... quería que me hablaras un poco de las formas que tienes de escuchar la música. Si tienes tu propio mp3 o...

—Sí, tengo el mp... el mp4, bueno me pille un mp4 que tiene bastante capacidad y empecé a petarlo de música y...he reducido los trayectos en que utilizo el mp4 y me he cansado de él, porque tenía que estar constantemente mirando en reciclar, en cambiar la... me acaba cansando de la música, aunque tenía mucho espacio pero me acabo cansando. Y ahora me estoy dejando mucho llevar por... por unas cosas que me llevan a otra, por ejemplo en el trabajo pues he pasado del mp4 en el que yo tenía mis... “pues me apetece escuchar nosequé” y le daba al play e iba a escuchar siempre lo mismo, a utilizar pues esto, páginas o... maneras que me llevan a conocer tamiéne otros tipos de música...

—Que te va como... conectando

—Sí, El tema este de Last.fm he conocido mogollón de grupos que además me han gustado después, no? Ultimamente me voy a puntando además todos los grupos que me van molando para... para descargar algo, al final (risa) la esa es acabar descargando lo que te gusta o tal, pero bueno...

—O sea, localizas aquello y luego ya...

—Sí a lo mejor un tema que me resulta, pues yo que se, el otro día... a lo mejor hay grupos que no me gustan 100% pero hay temas que me gustan y así los voy descubriendo, pues el otro día con Kings of Leon me pasó, ¿no? O con Foo Fighters, yo que se me apunto el tema, voy indagando un poco por Youtube, que temas me gustan más o menos, y a lo mejor no me llego a hacer un Cd o a bajar una discografía entera, simplemente...

—Sabes que hay una canción...

—Sí de ese grupo o de ese tal.

—Y la radio, ¿escuchas la radio?

—Escucho radio on-line, mucho, una... que se llama Aqujazz, también para... también para currar

—Que es en una web que lo reproduces o...

—Sí, es una web que tiene distintos estilos de Jazz, bueno... también todo empezó por un link en Internet, conocí a un tío, a un pianista de jazz que me mola mucho y... me recomendaron esta página y

me moló porque puedes ir eligiendo si lo prefieres en guitarra, en piano, y te vas poniendo temas de jazz en distintos instrumentos, y esa es la que más escucho. A veces bueno, o la radio francesa, por aquello de recordar...

—**También por Internet**

—Sí.

—**¿Alguna radio francesa en especial?**

—Una época que escuchaba Ouí.fm y... creo que se llamaba la radio rock... bueno y RFM que también, que es como la típica de Francia en la que salen todos los temas de... que están como los cuarenta principales pero en Francia, que no deja de gustarme, (risa) enterarme de...

—**¿Y sobre el tema de concierto y todo eso a ti te gusta ir a conciertos, vas normalmente a escuchar música en directo?**

—Pues la verdad es que me gusta bastante y ahora que estoy aquí en el centro, si tuviera que pensar... en los últimos tres meses, diría que he ido por lo menos a... a ocho o diez conciertos. Al final... me gusta mucho más, o sea, tienes que busca más el momento más especial, pero, pero bueno, al final es como... yo creo que es la parte de la música que más me gusta, ¿no? Porque al final, bueno, sí, cuando estás en casa y te apetece y tienes un estado de ánimo... concreto, pues siempre la música te lleva o a alcanzarlo o a mantenerlo o a cambiarlo incluso. Pero un concierto es como la... la apoteosis, algo que te gusta de repente lo estás viendo pues... en directo y no solamente te traslada emocionalmente sino que yo que se, te eriza también... es algo casi físico que te sale del cuerpo y bueno.

—**¿Y vas más o vas menos a los conciertos, ahora?**

—Voy... más yo diría. Pero no sé si por una cuestión práctica

—**Por lo de vivir más cerca del... centro...**

—Sí, quizá. O a lo mejor no, a lo mejor hubiera ido a los mismos, por ejemplppo a los últimos que he ido creo que igual hubiera ido sin haber vivido aquí. Uno fue un regalo, es algo que me gusta mucho también, regalar conciertos, o sea, regalar con mi asistencia, también (risa)...

—**Entrada doble, ¿no?**

—Regalar entrada doble. Sí, a los últimos yo creo que hubiera ido igualmente, sí.

—**Y bueno, vuelvo a decir lo de comparado con tu entorno, pero que también, separando lo que tu... que la gente con la que te mueves va también a conciertos...**

—Yo creo que igual, también. Sí, yo creo que la gente de mi entorno también... tienen el mismo nivel de... bueno, es que volvemos un poco a lo mismo

—**Claro, depende...**

—Es que es eso, siempre que pienso en mi entorno, lo veo como con dos entornos muy diferenciados, a ese nivel. A nivel de conocimiento musical de ampliar, de gustos musicales y de disposición para poder ir a un concierto. Los últimos conciertos en los que estoy pensando que o bien han sido gratuitos, y ha sido... me gustaba el artista o yo que se. El último que fuimos de jazz a un centro cultural que era gratuito, pues no creo que hubiera asistido alguien de...pues de mi entorno más cercano. Creo que los conciertos a los que suelen asistir ellos, suelen ser más caros (risa) de los conciertos que solamente puedes ir una vez cada dos meses o cada tres meses...

—**Y respecto a los discos, ¿tú compras discos habitualmente?**

—Hace muchísimos años que no compro un disco... ah bueno compré uno para mi madre hace poco, que regalaban con (risa) bueno no lo regalaban, lo compré, me gasté 6 euros en un disco, porque... bueno era un disco que hacían en homenaje al día de Andalucía y como mi madre es muy folclórica

pues le regalé el disco. Pero es... estamos hablando del año pasado y que yo recuerde haber comprado otro disco... no... vamos a sí a la mente no me viene ahora mismo... No recordaría ni el último disco que... bueno sí, quizás uno de Marea cuando estaba en la universidad en primera. El último disco que recuerdo haber comprado.

—Y te iba a decir... claro evidentemente ahora menos que antes supongo...

—Sí, porque de hecho la disquetera la tengo llena y muchos son originales.

—Y te iba a preguntar sobre esos dos entornos de los que tu me hablabas, en ellos tu crees que la gente sí compra o... como lo...

—Creo que no... vamos... no creo que ninguno de los dos entornos compren discos. Quizá algún freaky de algún grupo favorito, pienso en un colega que le mola mogollón el punk y tal, a lo mejor por tener... por el simple hecho de tener el disco físico, como... vamos pero más como... no sé, algo ritualesco, ¿sabes? Por pillárselo pero no por...

—Ahora te voy a hacer una pregunta que ya habías respondido más o menos antes, era sobre el tema de Internet sobre si lo usabas para bajar o escuchar música, sobre lo de escuchar me has hablado, sobre lo de bajar que me habías dicho también que encontrabas un grupo para bajarte algo, que sistemas utilizas para eso? Para bajarlo, descargarlo como lo...

—Para descargar el eMule y Ares, han sido las dos que he utilizado... Siempre he intentado meterme en... en... un montón de sistemas que me han ¿por que sigues descargando con aquello, Ares pero si vienen un montón de virus? Pero al final por comodidad siempre me he mantenido.

—Y... ¿hace mucho que lo utilizas, entonces?

—Eee... jo, pues yo creo que sí, ¿eh? En el ordenador de casa, por ejemplo, yo recuerdo grabar CDs y CDs cuando formateé el ordenador, o sea que sí que llevo muchos años descargando. Además ahí si que tenía un ADSL potente que podía descargar.

—Porque allí tenías que tipo de conexión tenías...

—Tenía ADSL con ONO

—O sea sería una conexión potente.

—Sí, no tiene ni punto de comparación con lo que podemos hacer ahora. De hecho creo que no nos durará mucho (risa)...

—Y... una pregunta quizás un poco más... primero de todo me gustaría preguntarte si ese entorno ambos lados, si utilizan también esos sistemas o si has hablado con ellos...

—Me consta que este entorno más lego que te comentaba, yo que se, si pienso... bueno no sabría que decirte. No sé con que están descargando, yo cuando he ido a casa de mi entorno más directo q te decía que quizás a lo mejor escucha menos música, siempre he visto el Ares abierto o el eMule. Y los otros pues... ahí me sitúo más en el otro entorno (risa). No se con qué, sé que... me consta que yo estoy atrasada en eso y que me han hablado de un montón de cosas.

—Pero tú eso porque lo has visto ¿no es una cosa sobre lo que se habla normalmente sobre lo que utilizas para descargar...?

—Sí, yo que se, a modo de comentario... yo que se cuando hablas de... no sabría en que contexto decirte, pero sí que se comenta es algo que se comenta, por lo que te decía “¿y sigues descargando con el Ares? Pero si te viene un montón de virus, si te quieres descargar el Padrino y son siete pornos seguidas, si lo único que te pasan es mierda ¿Por qué no descargas con un... torrent no se qué tal?” Pues mira, algún día me pondré y lo buscaré, pero... al final creo que me... el actualizarme en todos estos temas, me cuesta mucho, o sea en el momento que asumo algo como propio, pues evidentemente no me supone mayor esfuerzo, estos cambio que dices, bueno pues ¿cuantos años hace que no compras un

CD? Pues no lo había pensado, pero muchísimos y al final lo vas asumiendo, pero así de palabra, a lo mejor soy una persona de aprendizaje difícil que necesito más que me digan “pues mira te meter aquí, descargas, *noseque* esto se utiliza de esta manera esto se utiliza de tal” porque además no suele ser muy intuitivo, o sea una vez que te lo descargas, no suele ser muy... muy fácil de manejar. Y supongo que es una especie de vagancia a... no sé, interiorizada mía de no... de no adecuarme a... o sea por conocer si se que me han hablado varias veces de distintos sistemas para descargar pero al final el burrito es el que más... el más fiel, casi (risa).

—**Pues te voy a hacer una pregunta ahora un poco más filosófica...**

—(risa) Además tenemos aquí abierto esto (señala el ordenador portátil) con el eMule... el incoming...

—**Te iba a hacer una pregunta un poco más filosófica, todo esto entonces, todo lo que me has venido diciendo hasta ahora crees que ha cambiado tu experiencia sobre la música?**

—¿Mi experiencia musical? Pues mira... a medida que iba hablando contigo y a medida que entrábamos en el tema de los conciertos de aumentar mi posibilidad, capacidad e interés de ir a conciertos, creo que ha cambiado bastante. O sea creo que ahora si tengo... Tengo mucha menos pereza en.. bueno, a lo mejor si yo siguiera... a lo mejor es una evolución normal, ¿no? Que uno le gusta más ir a conciertos, pero creo que también tiene algo que ver con mi forma de invertir en la música, no me importa pagar 20 euros si me gusta mucho un determinado grupo musical pero a día de hoy, pues... no sé si estaría dispuesta a pagar por un... por un CD. Entonces... que si todo esto ha cambiado mi experiencia musical? Pues yop creo que mucho... no sé si conocería... yo no sabía quien era John Coltraine y... a día de hoy no engo un gran conocimiento sobre jazz pero probablemente si no hubiera irrumpido esto en mi vida pues nunca hubiera tenido la posibilidad de conocerlo, o sea alguien puede saber que me hubiera facilitado un CD que me hubiera movido en un entorno en el que hubiera otra manera... otra planteamiento...

—**El viejo casete...**

—Sí el viejo casete que se graba cuarenta veces, pero creo que... bueno, esto te permite tener una experiencia ensayo-error de... para definir tus gustos, para definir lo que te... experimentar con cosas que a lo mejor ni pensabas que te iban a gustar, pues desde el flamenco más puro, hasta eso, ¿no? Algo que parecía... no sé... hasta la música rusa, si te da un día por... No creo que me de, pero creo que dentro de lo que yo de lo que eran mis gustos musicales creo que sí he ampliado mucho y que esa ampliación también me ha hecho discriminar mucho sobre por lo que estoy dispuesta y lo que no estoy dispuesta a pagar y decir bueno pues hoy me voy a gastar 10 euros pues en lugar de irme de copas pues irme a no sé dónde y a ver a tal cantante que viene. A lo mejor ahora no miro tanto como antes... Antes no miraba tanto, pues la agenda de quien viene a la sala Heineken o quien viene a... a la sala tal, ¿sabes? Cosa que ahora, pues yo creo que sí, me he hecho más de asistir a... a música y que la... no se, a lo mejor estoy en una fase más experimentadora. No se.

—**Y... cerrando ya un poco el tema, quería que habláramos un poco sobre el tema del conflicto de la música que está tan en boga en los medios y tal un poco sobre el tema de los derechos de autor y... y todo eso SGAE, derechos de autor... ¿que opinión te merece?**

—Mmm. A ver, jo, pues claro tampoco puedo desvincular a lo mejor la música de... de los conflictos que se pueden dar en otras áreas de reproducción... audiovisual. Pienso en el cine, por ejemplo o pienso en tal y... y a lo mejor si que es un poco más... está un poco más... limitado... el campo... no sé... me intento explicar ahora ¿vale?

—**Sí, sí...**

—La música para mi es algo que a diferencia del cine, o sea uno puede hacer música y puede ser un gran músico y puede... y puede y debe tener la posibilidad de compartir su música con... con quien le apetezca escucharle ¿vale? En cambio el cine, pues yo que se, por lo que implica, por los recursos, por el despliegue que... que no quiere, esto no... no quita para que luego haya... un tipo de cine mucho más

accesible con una producción barata, ¿no? Que merezca otro tipo de reproducción, ¿no? Más de este tipo, de poder llegar a todo el mundo y poder... pues estos cortos que se han hecho hiper-famosos a través de Youtube y tampoco tienen un gran... Despliegue de medios, ¿no? Y al final pues mira, pues tienen un impacto mayor que... que a veces no que una superproducción, pero... Quiero decir que el tema de la superproducción yo creo que no existe en el campo de la música. Sí, bueno, yo que se U2 a lo mejor o puede haber yo que se instrumentos que tal pero los puedes alquilar...

—Crees que la producción es más asequible ¿no?

—Si es como más accesible a todo el mundo y eso también lo hace más accesible a poder ponerlo a la vista de todo el mundo, a la escucha en este caso. Bueno no sé, esto es algo que estoy pensando sobre la marcha. Pero en cuanto al tema de la superproducción al margen de que es una superproducción, yo creo que es un negocio que ha sido por defecto abusivo, o sea un negocio que se hacía insostenible, o sea, insostenible quiero decir incluso para los propios consumidores, ¿no? A veces hay creadores musicales que... que no tienen en cuenta, no tienen respeto para con sus propios... auditores. Pues yo que se, poner un CD... yo que se Alejandro Sanz que ponga un CD a 20 euros cuando le van a escuchar a lo mejor chavalas, me parece un poco, incluso me parece un poco falta de respeto hasta ese nivel. Ha sido algo que se ha había... que se ha asumido como normal, que se gane... que se muevan esas cantidades... como en el tema del fútbol, ¿no? Es tan habitual que se hagan fichajes de tantos volúmenes de dinero que estaba asumido, ¿no? Y ahora parece que esta gente está como un poco dolida, “el negocio de la música se va a perder” pero bueno al final... sí, ten miedo, ese negocio se va a perder, pero no es que se vaya a perder el negocio de la música, se va a perder tu negocio de la música, el negocio que hasta ahora se estaba manteniendo. Hay otras muchas formas de ganar dinero con la música, yo creo, y... con el tema este de los conciertos el tema de hacer vivir a la gente otra experiencia que no es simplemente la de escucharle y aportar un valor añadido a todo lo que... un valor añadido a lo que de por sí puedas reproducir descargar o tal, quizás sería otra manera de plantear y... incluso plantear una forma más respetuosa de los propios... de la propia gente que le gusta lo que haces. Y bueno... eso es lo que me parece, ¿no? Que hasta ahora era un negocio que funcionaba bien, no había problemas, irrumpe esto y hace tambalearse algo que... que bueno que venía siendo, no sé si insostenible, a lo mejor se podría haber seguido sosteniendo, ¿no? Pero creo que... que hay, ha habido como dos... dos flechas, ¿no? El negocio de la música ha empezado a bajar paralelamente a la... a que hay un público mucho más crítico que ha conocido, ha tenido posibilidad de conocer mucho más, que ha aumentado, yo creo, su nivel de conocimiento musical y eso lo que hace es incluso revertir el... a quien se está enfrentando el propio negocio de la música, ahora es más fuerte a quien se enfrenta a un consumidor mucho más crítico, mucho más fuerte que si antes no le gustaba pagar 20 euros ahora no está ni mucho menos dispuesto a pagar, porque puede encontrar algo mmm igual a demás de... incluso otros grupos mejores, otras cosas equiparables en una ventana que no le esta... poniendo aranceles ¿no? Entonces...

—Y sobre el papel de las discográficas como... como empresas... ¿que... opinión te merece? (Silencio) Si no no pasa nada, era solo por profundizar un poco en...

—Hombre, no conozco nada pero bueno, puestos a emparanoiarnos... O sea me parece el papel del intermediario, el papel de... bueno no del transportista que al final lo que hace es transportar... bueno, sí, el papel del transportista que se lleva casi... más que el productor realmente, que el que está produciendo. Al final... y pasa con el comercio electrónico a todos los niveles o sea... aunque sean de cosas físicas, aunque yo quiera un queso de Burgos y quiera que venga de Burgos, al final el intermediario es el que... el que te apuñala. Si evitas eso... pues... hombre, te enfrentas al papel de la discográfica, ¿que ha sido la discográfica? La discográfica ha sido el león, el gran... desde mi punto de vista el gran... bueno pienso en discográfica y pienso en Warner, en... Disney ¿no? Para cine o en... quien sea. Que... que tiene unos cantos creadores, gente que se dedica a vender su creatividad, tiene asumido que vende eso y que quizá no son finalmente los que más beneficiados salen de su... propia creación. Es un poco idealista pensar que se va a quitar de un soplido a esta gente del medio. Porque... porque bueno estaba montado ¿no? Y es como el tema del petróleo ¿cómo se le va a quitara la gente del medio si es lo que... si es super-potente? Son empresas que tiene un mogollón de posibilidades de... de

reinventarse, y si son inteligentes acabarán sabiendo reinventarse, porque recursos tienen. El problema es que no sé si ahora mismo se pueden reinventar, o sea en un momento en el que tu propiamente puedes ser el que ponga a disposición... pero esto pasa a todos los niveles, el creador de videojuegos no es finalmente el que lo vende. Y si a mi me pones un link en el que yo te lo puedo comprar directamente qué sentido tiene pagarle a este tío el CD de 20 euros o el disco a través de Internet de 20 euros cuando te estoy dando a ti 12 por el simple hecho de que lo pongas a mi disposición, cuando ahora pues hay estrategias y maneras de que tu puedas llegar a quien quieras llegar sin necesidad de tener que pasar por... si necesidad de pagar peajes, o sea... es una... y nada eso. Me parece un peaje, me parece una... un peaje que antes no había otra carretera, pero ahora hay una vía de servicio bastante, incluso más rápida que la carretera de peaje.

—Háblame entonces de los músicos respecto a eso, cómo crees que queda su papel cuando se elimina ese...

—Su papel... desde mi punto de vista bastante.... o sea tienen una tarea bastante difícil. Sobre todo para el músico que quiere vivir realmente de la música. Tiene que cambiar un concepto claro, arraigado y enquistado en la sociedad que es el del artista... es el de la super-estrella, yo creo, porque para eso debería ganar super-dinero y super... y crear un super-negocio y... no sé porqué, me da la sensación de que sin esto, también porque a nivel de diversificación, o sea en la medida en que diversificas y hay mucha más oferta... a mi se me acaba, no sé, no me cabe el concepto de la super-estrella aquí, de la super-pasta ¿no? Y del tener una casa en Miami, y... de hecho no creo que sea ni deseable el que ese modelo musical se siga manteniendo, o sea... desde mi punto de vista el músico aquí pasa a ser un trabajador más, un trabajador autónomo, o sea que tiene su producto, que en este caso es una canción que él inventa, le crea su cadenita de ADN con sus notas musicales y con lo que quiera y lo pone a disposición de la gente. ¿Como deberes? Pues tiene que... darse a conocer que no es poco... y encontrar un modelo de negocio para poder mantenerse, o sea, no deja de ser un... no deja de ser un trabajador. Y tiene que encontrar su manera de que eso se le remunere de alguna manera. Pues encontrar un sistema de pago, encontrar un sistema de... si realmente quiere llegar gratuitamente a todos los usuarios para darse a conocer y tal, dejar algún valor especial, algún valor añadido... lo que hablábamos antes, dejar algún valor adicional, al que se pueda acceder con un pago, con un tal... para poder... por lo menos para poder mantenerse.

—Esto me lleva a preguntarte sobre el tema del canon, ¿qué opinión te merece?

—Lo del canon digital, que... que querían poner sobre los CDs y todo esto... pues... hombre. Hombre... el canon digital... es un IVA (risa). Es un impuesto indirecto. Desde ese punto de vista ya no me... termina de gustar. Estoy intentando recordar en que consistía realmente, para no decir sandeces... Para que todo lo que sea reproducible tenga ya de... por definición se piensa que... puf... mira es que ya como manera me parece como una forma agonizante de seguir reembolsando algo. O sea es como “se que todos váis a descargar, no puedo frenarlo, no puedo reinventarme para meterme o introducirme como sea voy a intentar que aunque sigáis...” pues no sé, es como poner... un canon sobre el papel de liar, para intentar evitar que la droga ¿no?... no sé. Al final... que la droga no, porque la droga en el fondo, en cierta manera puede ser un riesgo, pero... no sabría como decirte... o sea intentar... intentar poner un canon sobre los vasos para eliminar el consumo de alcohol, o sobre los... lo que se hacía con las latas... imagínate que lo ponen sobre el vaso. Que el vaso es el continente, que es lo que es un reproductor, ¿no? Y al final da igual si estás bebiendo cianuro o si estás bebiendo cerveza o si estás bebiendo Cocaola, ya desde ese punto de vista es injusto, a nivel de... vamos, desde mi punto de vista y si lo que se quiere, en última instancia es combatir el consumo de alcohol. Hay gente que descarga por eMule, ¿no? Pero hay gente que está descargando con Spotify de pago, pagando un euro o dos euros por... haciéndolo legalmente y si... además de hacer esas descargas legales tiene que... por el simple hecho de tener un reproductor tiene que estar pagando eso...

—A ti te suena... has oído alguna vez hablar de... copyleft, te suena Copyleft y Creative Commons te suena algo.

—Sí. Bueno, no sé... pues evitar el tema de patentes y el tema del Copyright en el...

—Solo sondeo, una cosa que pregunto en general... me interesa saber si la gente lo ha oído.

—Sí bueno, el concepto sí me suena. Gente que está intentando eliminar todo el tema de derechos de... de propiedad intelectual.

—Y cuéntame un poco cómo crees que va... que va a terminar esto... cuál es la prospectiva que tu le ves... en un futuro al tema este de la música...

—Pues... es que no sé porqué al terminar con esto de derechos de propiedad intelectual, como la final no solamente está con... no solamente está con el tema musical, ¿no? El tema musical tiene... o sea al final es la tecnología en general, que produce... produce cambio y produce... la copia. Y es el problema de las farmacéuticas hasta las discográficas hasta... y principalmente no se están encontrando en... en hostelería, o, no sé, los está encontrando Colacao o no sé lo están encontrando empresas que no quiero decir que... pero se lo están encontrando empresas que han hecho muchísimo dinero y que han hecho pues eso cantidades... o sea desde laboratorios, discográficas, que desde mi punto de vista cuando pienso en ellas, no sé exactamente lo que facturan, pero a modo de mi percepción desde fuera son empresas titánicas que han... bueno que imagino que no se puede hablar con el director de área de cualquier departamento y... y no sé, esta gente o sea, ahora se está encontrando que hay alguien que tiene la capacidad o que mucha gente tiene la capacidad de... de hacer lo mismo que ellos hacen pero de una forma más accesible generalmente, esto lo que indica es que aho hay algo que no funciona, con todo el tema... alguien de todo esto se tiene que resignar a cambiar de posición, y... a cambiar pues en unos casos será para bien en otros casos será para mal o será un mapa completamente distinto. Yo creo que lo inevitable es lo inevitable, o sea que por mucho que acabes poniendo un canon, o sea incluso aunque me suba el precio del ordenador 100 euros, o sea, al final lo único que le vas a dar es una pequeña limosna para que se sigan manteniendo, pero su papel ha terminado. Llega un punto en el que el papel de esta gente no se sabe muy bien cuál es, ante el de una distribuidora, el de una discográfica, pues estaba muy claro, ¿no? El reproducir todo aquello para hacerlo llegar a la gente físicamente porque no había otra manera, ahora todo aquello se acaba porque no hay ni siquiera transporte, todo el transporte va por una banda... ¿y qué sentido tiene que yo te pague a ti? Cuando lo que puedo hacer, lo puedo hacer directamente dándoselo a este señor, cobrándole lo que yo quiera, o incluso si le quiero cobrar. A lo mejor lo puedo hacer porque... simplemente es una expansión de mi ego: me gusta cantar y que los demás me escuchen y punto, y no tengo que... entonces yo creo que al final por mucha... habrá muchas resistencias, que esto va a tardar en agonizar mucho, y que se inventarán manera y se inventarán manera de, pues a lo mejor, no sé, volviendo al tema del canon que me había quedado un poco, seguía dándole vueltas sin tener ni p**a idea, que me parecen como pequeños parches a... a una rotura... de ligamentos ¿sabes? Es algo que no... que no se podrá mantener por mucho tiempo. Además uno tampoco cambia lo suficientemente de reproductores como para que... como para que se pueda mantener el negocio de antes. Al final será una limosna con respecto a lo que hacían antes. Y esa limosna al final, la limosna nunca produce un cambio, produce un solventar un problema temporalmente, entonces, pues creo que al final lo... lo imparables serán los imparables, o sea acabará inventándose otro modelo de negocio, micro-modelo de negocio, en el que, desde mi punto de vista todo estará mucho más atomizado. Habrá a lo mejor productores que produzcan un conjunto, que produzcan tal y que se dirigirán a un grupo también, yo creo a un público más pequeño... a un público más seleccionados tanto por ellos como por el público que también acabará siendo... y bueno, este es mi mundo que yo me creo... a lo mejor.

—Pues muchas gracias, ***, por participar en esta investigación.

—Bueno, estamos aquí con ***. Vamos a empezar la entrevista. Primero me gustaría que me contaras un poco sobre tu... tu equipación, digamos tu ordenador, si ordenador, si tienes conexión a Internet.

—Sí. Tengo un ordenador portátil de hace 5 años, tengo conexión a Internet, tengo impresora y... poco más

—¿Es compartido en tu casa o...?

—Sí, con mi madre, lo que pasa que se acaba de comprar uno ahora...

—Ya veo que estás de mudanzas...

—Claro, y como ya me cambio de casa, aprovecha ella a comprarse uno nuevo

—Y tienes idea aquí también de ponerte conexión a Internet...

—Sí, sí, por supuesto.

—Sobre el tema del conocimiento que tu tienes de Internet... tú crees que tienes un conocimiento elevado o... ¿cuál crees que es tu nivel de...?

—Hombre, yo me manejo... en Internet... para hacer bastantes gestiones, lo que pasa que tengo amigos que controlan bastante más, y se les ve que tienen muchos más recursos y se les ve muchísimo más sueltos que yo. Son a los que le pregunto de vez en cuando y... Claro yo el ordenador que tengo, es el primer ordenador que TENGO.

—Ah, el primero que tienes propio...

—Sí, o sea es un cant... el correo electrónico me lo hizo un amigo que era... medio informático y... bufff con 20 años o por ahí, ¿sabes?

—O sea que antes usabas...

—Tenía un ordenador de estos viejísimos con un... que nos regalaron, para hacer los trabajos pero ya está. Ni Internet ni nada más.

—¿Qué hacías ibas a la biblioteca o cosas así?

—Es que como antes no... o sea fue a partir de estar de Erasmus realmente, porque allí está mucho más desarrollado el tema de los ordenadores y vi... súper necesario eso, ¿sabes? Y ya... mira es que ¿me compro un sobremesa o un portátil? Y compre el portátil. Creo que en aquel momento era lo más... y vamos no me arrepiento en absoluto.

—¿Y en que utilizas el tiempo en Internet cuando estás conectado?

—Pues ahora mismo en buscar un trabajo mejor que el que tengo... redes sociales... leer periódicos... y... temas así de culturilla... descargar también... cosas de cine... opinión... más o menos, básicamente...

—Y así en comparación con tus amigos, con tu entorno, tú... ¿crees que ellos también utilizan el ordenador o... hay gente que sí, hay gente que no...?

—Hombre... en general... yo creo que en general también. Sabes, cada uno...más o menos, tengo amigos que lo utilizan menos que yo, porque a lo mejor no han estudiado una carrera, entonces yo que se.... el Office, pues no lo controlan ni la mitad que yo. Compañeros que... pues a lo mejor se dedican más a tema de ilustración, de *nosequé* y controlan bastante más. Pero claro.... son a lo mejor herramientas más específicas de su profesión, ¿no? Y... y vamos, mis compañeros de la facultad imagino que más o menos como yo.

—Y ahora centrándonos un poco en el tema de la... de la música... ¿cuáles son tus estilos de música favoritos, tus grupos favoritos...? Cuéntame un poco sobre eso...

—Los que más siempre me han gustado han sido los grupos de... así de rock nacional, tradicionalmente, ¿eh? Pues con la edad... pues vas viendo que hay más cosas y vas... abriéndote un poco más a... Yo recuerdo cuando... (risa) con 15-16 años que es el momento a lo mejor de explosión que empiezas a conocer mundo, empiezas a conocer música, lo típico de... “déjame la cinta esa, te la paso...” y ahí malamente se escuchaba regular, estaba ya grabada como tres o cuatro veces, ya no tenía ni... ni el nombre de las canciones. Sabías el grupo, pero vamos no sabías ni el disco que era... y bueno... ahora claro, han pasado pues 15 años y todo este tema ha cambiado bastante. Y j***r, lo que... o sea la apertura y... el abanico que se me ha abierto en... o sea respecto a la música ha sido brutal... o sea brutal.

—Y así grupos que realmente te guste, te...

—Bueno, ahora estoy con mártires de compás, que me están... o sea mi prima me recomendó así flamenco, así fusión rock y así y la verdad... estoy allí ahora mismo escuchando Kiko Veneno, Raimundo Amador, Pata negra, o sea de estos...

—¿Y escuchas música frecuentemente?

—Sí...

—¿Consideras que eres una persona que escucha música bastante?

—Muchísima (risa).

—O sea respecto a tu entorno tu crees que más ¿no?

—Yo creo que escucho mucha música. O sea estoy todo el rato, constantemente escuchando música.

—Y háblame un poco de las formas en la que... en las que lo escuchas quiero decir en un Mp3, en... altavoces en ordenador...

—Pues ahora mismo, en general en el ordenador que lo tengo conectado a una cadena de música y... principalmente así. Bueno, tengo un móvil nuevo que tiene re... para reproducir Mp3 y bueno... tengo ahí... con música y lo voy escuchando en el transporte público y eso. Y ahora pues como has visto tengo un radio-casete que nos hemos traído con CDs, como no tengo el ordenador todavía aquí... Sí, porque es lo más... fácil ¿no? Pues he tenido Mp3, he tenido dos reproductores. Uno así basiquillo y un iPod, pero vamos, los dos se han roto a los... dos días.

—¿Sí?

—Sí. Y... más o menos... tengo una caja de cintas porque me mudé...

—¿Las guardas?

—Claro, la historia es que me mudé hace tres años a la casa donde vivo ahora y... todas las cintas las metí en una caja y no las he sacado... o sea, no está ni abierta la caja...

—O sea que está ahí como... (risa)

—Está ahí que no las quiero tirar... Pero llegará un momento que me tendré que deshacer de ellas, porque si no las utilizo.

—¿Y sobre tema de radios tu que radios escuchas, si es que escuchas...?

—¿Radio? Poco. En la cocina tenemos una radio... y si que a veces me pongo.

—Y que emisora si hay así alguna emisora en especial que...

—Pufff... la que pille. Me gusta escuchar las... algo de música pero vamos, poco, porque tampoco... no pillo bien allí porque no tengo controladas las radios... pero los debates políticos y eso sí que me suele gustar de... sabes, para enterarte un poco y como habla... opina la gente y sabes un poco como... Y saber lo que opinan los otros, ¿no? a veces. Estás en tu mundo, ves una noticia y sacas tu conclusión, ¿no? Pero, si no escuchas lo que opinan los que piensan diferente a ti... O no te juntas en tu vida cotidiana...

o no escuchas por diferentes circunstancias o sea no te enteras y no te empapas ¿no? de las diferentes opiniones que hay referente a un tema...

—Y sobre los conciertos ¿tú eres de conciertos, tú eres de ir a... a conciertos?

—Sí. Antes... antes sí, pero ahora... no tengo mucho dinero como para... ir a muchos conciertos. Y como siempre hay conciertos gratis... pues aprovecho esas situaciones, ¿no?

—Cuando ves que hay un concierto gratis...

—Hombre, a esos voy de cabeza. A los de pagar pues... hombre el jueves pasado tocaron Los Delinquentes aquí en La Riviera y eran veintitantos euros, a Los Delinquentes les he visto ya 3 o 4 veces y yo... la mayoría yo creo que sin pagar. Entonces... (risas) te planteas, si merece la pena ir a pagar 20€ ahora que... estoy a dos velas por un concierto que he ido 4 veces gratis, pues yo que se, me lo pienso dos veces.

—Pero vamos, que te gusta, que el día en que puedes ir o porque tienes dinero o porque es gratis vas directamente de cabeza, ¿no?

—Hombre si es un grupo que me gusta mucho, mucho, mucho... Doctor deseo toca la semana que viene, lo que pasa que... es un pasta macho.

—¿Cuánto vale? ¿Cuánto vale más o menos?

—Creo que 15... y en taquilla 18 o algo así.

—¿Y vas ahora más o menos que antes?

—¿A conciertos?

—Sí.

—Mucho menos.

—¿Y la gente así con la que mueves va también mucho a conciertos, son de música en directo y tal?

—Sí, tengo amigos que si que van bastante.

—Y... te iba a preguntar si compras discos o has comprado discos habitualmente.

—Hace bastante que no compro...

—Hace bastante que no...

—Bueno, a ver algún día sí, pero... no frecuentemente.

—Y hablando un poco sobre Internet y sobre la música, utilizas Internet para escuchar o para bajar música normalmente?

—Sí.

—Y que sistema utilizas, utilizas... eMule o iTunes o alguno de estos...

—eMule y... Uno que se llama MuTorrent. Había varios, pero... ese me lo recomendó un amigo y... pero vamos, con eso no me descargo mucho, me he descargado alguna serie así, la serie completa, a lo mejor todas las temporadas del tirón y... y después alguna página que se llama "Megaload" o algo así también la he utilizado alguna vez... pero sobre todo eso más para series así... las de hace años...

—Más para series que para... música...

—Sí, porque ahí están más o menos bien... Sí, la música del eMule.

—¿Se baja con buena calidad normalmente lo que te bajas de series y tal o qué?

—Eee... regular. A veces los subtítulos están... o sea están descompasados. Pero bueno...

—¿Y Spotify lo conoces?

Sí.

—¿Lo utilizas también o...?

—Pues últimamente si lo estoy utilizando... porque viene ahí toda la música y se escucha on-line, tiene algo de publicidad pero... pero es que al final es uno de los... creo que está bastante bien estructurado. Tiene ahí... ¿cómo se dice? Funciones así bastante curiosas... a lo mejor si te gusta un grupo hay una función que se llama radios de artista, si te gusta un grupo le das y aparecen, te van saliendo canciones sueltas del artista ese y de artistas relacionados con este. Entonces normalmente te gustan o les conoces ya y te gustan, o son grupos nuevos que... son del mismo rollo y mira conoces cosas nuevas también, ¿no?

—Y te has tenido que registrar o algo para entrar?

—Creo que sí, al principio me registré

—¿Pero va por imitaciones o algo así? Es que había oído a gente que...

—Creo que antes iba con invitaciones pero... ahora... no lo se, pone ahí “invita a tus amigos” y *nosequé* pero, no...

—Cualquiera puede meterse... ¿no?

—No estoy seguro. Lo que sí es que hay una versión Premium, que hay que pagar y... Creo... bueno, con esa te daban invitaciones seguro y... lo que pasa que bufff... (risa) es que tampoco me ha dado por... o sea si me sobrara ese dinero... cogía caprichos pero vamos que de momento no...

—Claro. Y la gente de tu entorno, tus amigos y tal, tu crees que también utilizan estos sistemas como las redes de eMule y tal... o como Spotify...

—Algunos sí, otros no. Tengo amigos que... muchos amigos que ahora me han dicho que lo ven on-line las cosas, o sea series o películas o cosas de estas, o sea más que descargárselo.

—Más que descargárselo... y la música también, supongo... lo digo por Spotify que no te lo bajas sino que...

—Sí, yo lo conozco por amigos que me lo han pasado me han invitado, yo que se...

—Y todas estas cosas, todas estas tecnologías de las que estamos hablando tu crees que han cambiado tu experiencia sobre... sobre la música?

—J***r, evidentemente. Sin ninguna duda.

—¿En qué sentido?

—(risa) J***r, pues eso lo que te comentaba antes. Con 15 años tenía que pedirle a un amigo que me grabara el CD o la cinta, bueno la cinta se podía grabar en casa, pero no tenía CDs ni nada, tenía que ir a la tienda a comprar un CD, oye grábame un... pidiendo favores todo el rato y... pues eso pues música que a veces se escuchaba mal o... no sabías ni las canciones y ahora... j***r, es que puedes escuchar, vamos, lo que quieras.

—También crees que ha ampliado tu...

—El mío y el de medio mundo... joer, si es que... y el cine, pufff.

—O sea que lo ves como algo generalizado... en general... en tu entorno...

—Hombre, general, general no, pero bastante gente, o sea un... grueso de la población ha aumentado su... cultura en ese sentido ¿no? O sea imagino que hay otras capas que no... no resulta fácil pagar una conexión de Internet mensual, un ordenador, el mantenimiento del ordenador, pero... j***r mucha otra gente sí. Vamos, vamos, yo estoy pufff... encantadísimo. O sea con todo esto de... o sea, respecto a la

música y el cine, vamos, vamos, película de eso... pues yo que se... de los años 50 o los años 60 que si no... Filmoteca, pero claro, tienes que ver lo que te echan, no lo que tu decidas ver, o sea, pues eso todos los meses, todas las semana hay alguna cosilla así que te pueda gustar, pero... claro, quieras que no, es una cosa in... pfff, más o menos impuestas... hay un buzón de sugerencias, pero claro te lo ponen, no sé si la sugerencia es la película, bueno, la película evidentemente, pero la hora también... cada uno trabaja o tienes unos horarios determinados y no puedes ir. Y lo otro no, lo otro lo ves si quieres al volver de trabajar por la noche cuando... cuando te apetezca.

—Y hablando un poco del... del conflicto, digamos, de la situación esta de los derechos de autor y todo eso... pues cuéntame un poco cual es tu impresión así en general... de... no sé, del tema así de las discográficas de la sociedad general de autores, bueno, empieza por lo que tu... consideres...

—Es un tema complicado, en mi opinión. Bastante complicado con una difícil solución. Aparentemente. O sea, hay unos intereses económicos bastante importantes, o sea es una industria m... era una industria muy potente con muchísima influencia y ahora... pues está, claro... como a todo el mundo, no le gusta que le... quiten el plato de comida... o los privilegios que has tenido durante un montón de años. Antes quizás tenían el monopolio de vender música, ahora pues ya no lo tienen. Y claro... han abusado tanto que... se les ha vuelto en su contra. ¿Los artistas? Pues... hombre está claro que... (silencio) Está claro o no está tan claro, porque un artista... hace algo porque necesita expresarlo, ¿no? Y está bien que gane dinero por ello, porque si invierte mucho tiempo de su día a día, j***r, pues necesita una remuneración para poder vivir, y para poder crear, ¿no? Pero claro... (risa) ves a algunos artistillas de estos, bueno artistillas o artistazos, ¿no? estos famosos que están montadísimos en el dólar y dices j***r, estas aquí gastándote pasta ¿sabes? Por... una gente que... que no necesita tanto. A lo mejor los nuevos artistas eee... pues es que yo no sé si antes vendían esa... esa gente vendía discos realmente.

—O sea crees que tampoco ha cambiado en... o sea que tampoco antes tenían esa posición...

—A lo mejor... a lo mejor antes vendía algo... pero claro si realmente lo que quieren es que se les escuche, Internet es una manera, yo creo, de que se les escuche, de que se escuche su música. ¿Eso como puede influir en ellos económicamente? Pues a lo mejor que puedan hacer conciertos y... y sacar algo de dinero quizás con eso, ¿no? En vez de vender... vender discos...

—¿Tú donde crees que ganan realmente el dinero los músicos, en el... los discos o en...?

—Tengo entendido que con los conciertos. Sí, porque los discos, entre un tanto por ciento que se lleva uno, el otro o el de más allá, tengo entendido que es... que se llevan muy poco, muy poco, vamos, prácticamente... prácticamente nada.

—Y entonces, pues... precisamente el papel de las discográficas ¿cómo lo ves? El papel que ahí tienen ante los cambios que está habiendo...

—(silencio reflexivo) Pues si te digo la verdad, no sé exactamente lo que hace una discográfica. O sea, no sé si distribuir, no sé si... graba, si... ¿sabes? un... ponen el sello... parece... Parece que ponen el sello y... o la marca y... hombre ayudarán a... a distribuir el disco y nosequé, pero vamos... (risa) Pero vamos, si ahora se graba un disco y se... y se escucha por Internet y ya no hay distribución que valga, pues ese... realmente lo que está sucediendo es que... Internet ha suplido ese trabajo, si era el de distribución, porque no lo... no estoy seguro. Internet está supliendo ese trabajo, ¿no? que... que ha hecho durante este tiempo, llevarlo a las tiendas, nosequé, pero si ahora Internet existe y esa distribución ya se hace por Internet, pues no... tiene, tiene poco sentido, ¿no?

—O sea que ha ocupado ya ese lugar, ¿no? Internet...

—Puede que sí... Yo creo que sí, vamos, no sé.

—¿Y has oído hablar alguna vez del Copyleft o de Creative Commons, te suena...?

—Sí. Sí he oído hablar. Pero... las licencias libres y todo esto. Sí. De... bueno ahora estoy trabajando en

una asociación, íbamos a llevar a los chavales a una radio comunitaria, y ahí me... pues eso, estaba todo... con lo de Linux y el formato ogg.

—Formato de audio...

—Sí, y... claro, decían que se oía en ogg, la emisión suya era ogg, y claro, decían... explicaban por que no utilizaban el mp3 y sí el formato este. Y claro, el mp3 tiene patente, tiene un dueño y no se puede manipular, ni mejorar ni empeorar ni nada. Entonces si el dueño de es... de la patente quiere mejorarlo, lo hace. Sin embargo lo otro, cada persona puede aportar, ir aportando y se puede ir mejorando... pues la calidad o... la esencia un poco de... del formato este y... un poco, claro al nadie tener la patente, se puede ir mejorando y todos contribuyen y no hay un dueño ¿no? de...

—O sea colaborativamente se puede...

—Sí. La gente que buenamente pueda, o que sepa claro, porque yo, claro, tampoco tengo mucha idea de... del rollo este.

—Ya por último me gustaría que me dijeras más o menos cómo crees tú que va a ser el futuro de la industria de la música, del mundo de la música, tal y como están siendo los cambios, que te parece que va a pasar en un futuro haciendo así un poco de análisis de... de prospectiva.

—Hombre, pueden pasar dos cosas, que se vuelva atrás... o que no. Pfff yo creo que no, esto no tiene marcha atrás. O sea, Internet es... la h***a, y no... es algo que no... o sea, dar un paso para atrás en algo que... o sea si algo hubiera ido mal, vale, pues se vuelve, o se... cambia, o se hace un cambio drástico o lo que sea, como hay muchas cosas que creo que no van en este mundo tan bien como... deberían. Pero... esto, j***r, es una manera de compartir... de conocer... de... esparcir cultura... de difundir, de... o sea, me parece que... que es la pfff, el poder acceder, ¿no? a... a tantas cosas, como a... como posiblemente fuera en su momento una biblioteca, una biblioteca pública. J***r, la gente no tenía posibilidades a lo mejor de comprarse un libro. Entonces la biblioteca lo que hacía era poner a disposición de todo el mundo, todo los libros que un ayuntamiento o un municipio buenamente pudiese tener y... para sus ciudadanos, ¿no?

—O sea que para ti toma esa función ¿no?, de la biblioteca...

—Sí, sí, totalmente. O sea, de otra manera, en otros tiempos, pero... es eso. O sea es conocimiento a... a nivel mundial se podría decir, ¿no? Siempre... claro, hablamos siempre: a todo el mundo, a nivel mundial... realmente no es... real, pero... pero vamos, a nivel muy general se podría decir.

—Vale pues muchas gracias Rafa por participar en esta investigación.

—De nada hombre, un placer.

ENTREVISTA A AA35

—Bien pues estamos con *.**

—Buenas tardes.

—Buenas tardes, *, vamos a empezar la entrevista. Quería que me hablaras un poquito sobre tu... sobra la equipación que tienes en casa, el ordenador, la conexión, y todo eso.**

—Pero en referencia a la música...

—No, en referencia a la tecnología, que conexión a Internet tienes que ordenadores.

—Pues ahora mismo tengo un USB de esos de Vodafone que se conecta solo y tal y ya no me acuerdo

cuantos Megas da, si da... no sé que es lo normal...

—Tienes una buena conexión...

—Sí bueno, depende de donde estás, porque las antenas a veces, igual no dan... desde donde estoy ahora no tengo ningún problema, algunas veces desde aquí desde el Prat había tenido algún problema que no había bastante señal... esto de Internet, y después el ordenador que tengo es un poco viejo, tienen 6 o 7 años. Pero me lo compré, no fui a una tienda y me lo compré ya hecho, fue a una de estas tiendas que te lo montan, tu eliges los componentes, y como a mi me interesaba para grabar música, elegí una tarjeta de sonido bastante buena, una TRT y los componentes de Apodi... o sea va muy bien el ordenador porque tiene los buenos componentes.

—Pero lo hiciste por partes...

—Sí, fui a una de estas tiendas que dije quiero una placa base tal esto cual, y entonces ellos te lo montan, y estoy muy satisfecho, pero lo que pasa es que claro ya es viejecito, después de 8 años o así, pero de momento, mientras vaya tirando, no...

—Y quería saber un poco si me podías comentar, cuando estás en Internet o el tiempo que estás conectado que sueles hacer, que cosas son las que más te gusta hacer...

—¿Cuando estoy en Internet? Bueno, a ver normalmente busco información general sobre temas que me interesan a corto plazo, como “quiero ir al cine ¿que echan?” y después también busco información a largo plazo, como por ejemplo, me voy a china este verano, estoy buscando información sobre china, desde comprar hoteles en webs chinas o aprender chino con el Youtube, en el Youtube hay muchos vídeos de pronunciación de vocales que son con acentos neutro (demostración) y... es un ejemplo, ¿no? Y en general hago cosas de estas. Tengo dos tipos de búsqueda de información, largo plazo y corto plazo. Con la música es lo mismo. La música normalmente es a largo término. Si me he enterado de que viene alguien a un concierto, pues busco la web para ver cuando es el concierto y ya. Pero si no, pues busco vídeos de guitarristas...

—Muy bien. Y que grado crees tu que tienes de conocimiento de internet respecto a la gente que te rodea... es... como lo catalogarías.

—Es difícil de decir, porque claro, comparado con mi madre soy la re-h****a, pero comparado con un tío que esta todos el día allí pues no tengo ni idea. Mediano. Porque yo creo que Internet es muy... autodidacta. Cada dos por tres salen nuevos motores de búsqueda, salen cosas nuevas que si tu estás cada día conectado pues vas aprendiéndolo sin que nadie te lo enseñe. De Hecho mi generación que es un poco... los niños de hoy van al cole con ordenador, mi generación no, fuimos con el boli y tal... pero aún hemos enganchado eso de aprender a utilizar el ordenador sin tener que ir a una academia a que alguien nos enseñe. Nosotros tocábamos allí, y mira esto como se hace y “nosequé”... Por ejemplo mis padres que están aprendiendo, yo se que ahora hacen muchos cursos de Internet y ordenador para gente grande, pero tienen que ir allí que alguien les explique y pim pam pum... a nosotros nadie nos lo explicó nadie, pues porque eramos más jóvenes y también porque ya el salto tecnológico es mucho más pequeño, porque mis padres de ver el carro en medio de la carretera a un ordenador, bueno, flipas, ¿no? Y nosotros pues tampoco era tanto.

—Y respecto a... ahora hablamos un poco del tema de la música y tu formación y todo eso. Quería que me hablastes un poquito de tu formación musical...

—Mi formación... la primera vez que comencé a tocar una guitarra era en casa de mi hermano, tenía dos hermanos que tocaban la guitarra, uno lo hacía para impresionar a las tías y el otro lo hacía más en serio. Pero el que lo hacía más en serio, o sea el que lo hacía para impresionar a las tías duró dos meses y el que lo hacía más en serio tocaba clásico y claro, yo tampoco... claro, yo en esa época... además el tampoco dominaba mucho y entonces tampoco era muy espectacular. A mi me cogió el gusanillo de ir al Cau y ver como tocaban cosas más en plan blues y cosas así ya me gustaban más. A parte de eso yo de pequeño yo había estado en una coral, pero no aprendí prácticamente nada. Porque allí en teoría me

enseñaban a leer, lo típico que comienzas “has de cantar el Sol-Solet” lo que sea y te ponen las notas ahí, y la canción. Venga ahora aquí nosequé y te enseñaban la nota tal tal. Pero claro yo lo que pasaba es que pasaba olímpicamente escuchaba la canción, me la aprendía y fingía que leía, pero no aprendí prácticamente nada de solfeo. Bueno, algo aprendí, pero vaya que no tenía ni idea de leer cuando salí de ahí. Y después cuando cogí el gusanillo de tocar la guitarra al principio cogí libros, cuando comienzas los acordes, lo típico... compré dos o tres libros bastante buenos, y cuando ya sabía más o menos tocar los acordes típicos, lo que aprende una persona que comienza... entonces ya tenía ganas de *puntear*... Me acuerdo que era muy bueno eso “Yo es que quiero *puntear*” (risa) Después desde la perspectiva que tengo ahora me hace mucha gracia eso de *puntear*, ¿Que quiere decir *puntear*? Bueno y vi que no tenía ni idea, y el problema que tenía yo es que no sabía... por donde tirar. Que es lo que le pasa a todo el mundo. O sea cuando una vez ya sabes tocar el do re mi fa... y sabes tocar la bamba y lo que sea... y ahora cómo...? qué...? Es que no sé... empiezas a darte cuenta de que tu escuchas cosas, las intentas hacer tu y dices “h*****s es que esto no...” En el papel pone DO, pero eso no... esto no es así... Porque no tienes ni idea de que hay mil millones de DO, y tu te crees que solo hay uno, ¿no? Y bueno, al final después de un proceso así de... como te diría yo... de... de... frustración (risa). Llegué a la conclusión de que tenía que ir a algún sitio a que me enseñara alguien algo. Porque veía que yo solo no podía...

—**¿Cuántos tenías más o menos?**

—Empecé con 16 años a tocar... La primera vez que toqué algo fue con 16 años, o sea empecé tarde no empecé de pequeño. Y cuando empecé a dar clases pues no sé, igual tenía... no sé que decirte... 21... 22... no sé.

—**¿Y ahora cuántos tienes?**

—35. Lo que pasa que un primo mío, el *** que también toca la guitarra me dijo que hacían clases en la Capsa, con un profe muy bueno y tal y cual... y pregunté ¿cuánto valen? Y como eran clases de 2 y el se quería apuntar pues yo me apunté con él. Y era un profe que se llama ***, que es un profe de jazz que tocó con Serrat muchos discos, es un profesional, ¿no? Lo que pasa es que... es un tío que es muy bueno, un gran guitarrista de jazz, la h*****a en vinagre, pero es una persona muy complicada, como si dijéramos... es... había tenido problemas con las drogas, con la cocaína y tal... estuvo mucho tiempo por ahí.... yo hace muchos años que no sé nada de él, porque acabamos como si dijéramos... nuestra relación de una forma que no fue ni mala, ni buena... no acabamos tirándonos los trastos a.... pero tampoco dijimos, ya nos vemos mañana... o sea que bueno... no supe nada más... Aprendí mucho con él sobre música, pero también aprendí mucho sobre la vida en general. Casi te diría que valoro más lo otro (risa) que lo... porque realmente aprendí mucho, j***r, sobre todo cosas que no se tenían que hacer...

—**¿Sobre las drogas?**

—No, las drogas es un ejemplo pero, sobre muchas cosas, o sea no solo sobre las cosas buenas, sino sobre las cosas malas es cuando realmente aprendes, pero cuando alguien la ha cagado mucho y dices “¡H***a, nen!”

—**Se aprende mucho de los errores de los otros...**

—Sí, se aprende muchísimo, las consecuencias que llevan... Bueno pues con este hombre estuve bastante, ¿eh? Una vez cuando estábamos en la ***, el curso duró seis meses o así, y lo echaron.

—**¿Ah sí?**

—Sí, porque bebía y una vez se emborrachó... y le echaron. Y yo después como tenía el teléfono pues le llamé diciéndole que quería continuar las clases en su casa. Clases particulares que eran mucho más caras que las otras. Me parece que el tío me cobraba 50 euros por clase...

—**¿En qué año?**

—Eso estamos hablando de años, sí sí... Pero bueno, como yo siempre he sido una persona muy sencilla, con pocos vicios, pues puedo permitirme el lujo de estudiar, y dije.. “bueno, vale” Y no sé si

estuve con el yo que se... igual estuve 3 años... 2 años y medio... o así. Hubo épocas de todo. Hubo épocas en que aprendía un huevo y épocas en que... también dependía... era una relación un poco así... cuando él tiraba yo tenía que ponerme, o se... y a veces él no tiraba mucho y yo me quedaba como... es una cosa difícil de explicar. Es que lo llegué a conocer bastante, porque era una persona que también estaba muy cola y te explicaba toda su vida y todo el rollo, ¿no? Pero bueno, cuando salí de ahí más o menos, llego un día que me dijo “Tú más o menos de teoría, ya lo sabes... todo” O sea, todo no. No tengo estudios avanzados sobre como hacer orquestación, pero lo básico para saber como funciona la cosa musical lo tengo. Lo que pasa que... hace mucho tiempo que no me lo miro, ¿no? Él era un profe que enseñaba guitarra de jazz y no enseñaba ni blues ni rock ni nada. Entonces el comenzaba... la primera vez que empecé una clase en su casa...

—¿Tú lo buscaste porque era profesor de jazz? ¿El jazz era tu objetivo?

—No, no, mi objetivo no era aprender jazz, porque yo no... a mi me gustaba el jazz y tal, pero nada, no escucho mucho jazz y me encanta, pero si yo tuviera que decirte lo que soy soy más rockero que jazzero, pero evidentementeye entiendo que si tu eres un rockero que toca la pentatónica está muy bien, pero si no sales de ahí... Yo no es que quisiera aprender jazz, yo quería era aprender un poco cómo funcionaba eso de la música y con lo que aprendes estudiando jazz aprendes muy bien cómo funciona una armonía, porque las armonías son mucho más complicadas y... el rollo es que las primeras veces fue todo teórico, iba allá en plan clase, modo mayor, modo menor, primer grado, segundo grado, pa-pa-pa, de Do a Do, la escala es la Jónica... del siguiente grado la dórica, y después el ciclo de cuartas, el ciclo de quintas, nosequé. Todo era muy teórico, ¿no? Pero esto lo bueno es que el tío tenía un sistema que te lo explicaba todo a la vez, la primera clase “pim-pam-pum, esto lo pillas, ¿no?” “Sí, sí” Pero no pillaba nada... Porque ahora aquí hago no sé qué y esta nota cual es? Cambiaba los grados, cambiaba los... no pillabas nada. Es normal, el tío ya lo sabía, tu decías que sí, pero el tío ya... no era tonto pero es que lo hacía expresamente. Su método consistía en que te explicaba a saco, y la primera vez no pillabas nada, la segunda tampoco, la tercera tampoco... a la cuarta igual empiezas a entender alguna cosa, h****a pues eso que dice igual quiere decir no-sequé... a la quinta te dabas cuenta que eso que decía, pues que sí... y a partir de aquí empezabas como un puzzle, a pillar una cosa de aquí, una cosa de allá y al final eso que no pillabas nada se iba como aclarando, ¿no? Era un sistema que él tenía para que aprendieras mucho más rápido, porque si el tuviera que hacer “Primera clase, pitiplín, pitiplín...” Era como le enseñan a los niños pequeños, primero no pillas nada, pero a base de repetir... El iba dando vueltas, primero teorías, después estudiábamos temas, el me enseñaba temas de, no se de Charlie Parker o cualquiera...

—O sea canciones específicas para ponerlo en práctica...

—Sí, él me enseñaba muchos temas y me enseñaba la armonía de los temas. Un II, V, I, ¿Ves? Para que vieras como funcionaba todo y como se aplicaba, pero en jazz. Porque después tú... Yo luego he ido mirándome cosas y cada estilo tiene sus cosas... el pop tiene sus cosas... pero bueno, con el jazz ya va bien porque con un tema de jazz cada compás es un acorde, y con los otros es mucho más fácil. Si aprendes jazz ya lo otro es la h****a porque ya lo otro te parece que está chupado. Y luego las tensiones, que tensiones iban bien en cada sitio... como había estudiado en Londres utilizaba conceptos ingleses, las “*avoid notes*” que son las notas a evitar, que significa que esa nota sonará fatal, ¿no? Y conceptos generales de armonía, yo que se, por que... cuál es la función del dominante, y por que es así, porque tiene el tritono, y bueno, básicamente yo he estudiado más que nada con este hombre. Luego a través de él conocí a un profe de guitarra clásica muy bueno que se llama Miguel Ángel Querubito, que estaba por aquí, y era un tío que él me decía, “es muy bueno, es muy bueno” y yo, pues no le conocía. Y un día fui a hacer clases con él, le pagué no se, 6 o 7 clases y ya está, porque lo que me enseñó él no es a tocar la guitarra clásica, es un tema postural. Él hacía clases de un tema postural para no tener problemas de espalda y no-sequé, y lo suyo era como una especie de yoga, pero no era como el yoga, sabes las típicas técnicas de relajación de ser consciente de tu cuerpo y tal y cual, el hacía esto pero tocando... y con la respiración. Y me parece que era una técnica de una pianista que no se como se llamaba. Y yo di las clases con el, y a parte de eso él no me explicó, pero me dio unos cuantos consejos de como tocar mejor la guitarra clásica, me dijo que por ejemplo lo ideal es tocar... empezar a tocar con

la yema, porque le da la redondez esa, la profundidad, pero acabar tocando con la punta de la uña para que le de potencia. Si tocas solo con la yema digamos que suena muy... muy bajito. Y si tocas solo con la punta suena cling-cling, no tiene un sonido... gordo, ¿no? Cosas de estas y la verdad es que es la h****a, como consejo es buenísimo. Después me explicó como se hacía para interpretar un tema, porque claro yo tenía problemas porque nunca acababa de salirme un tema aquello super-perfecto, porque siempre había un trozo en el que “h****a aquí, noseque” o no llegaba a tiempo... Él... era argentino... me explicaba que tenía que armar toda la estructura, que pasar de un acorde a otro, tu tienes que tocarlo y ver las partes que no te salen bien, y tratarlo por partes. La parte que no te sale bien, tienes que estudiar con calma, por qué no te va bien, cual es el problema. Por que el salto ese no te va bien y como debes hacer para que te salga bien. Y la técnica clásica es empezar a hacerlo poco a poco con un tempo lento y a medida que le vas pillando el truco, ir avanzando. Era un sabio, ¿no? Un tío que tal, ¿no?

—Un gurú del clásico.

—Sí, yo luego lo busqué por Internet y parece ser que el tío está considerado uno de los mejores guitarristas de Argentina, y luego me tocó temas suyos que eran la h****a. El tío tocaba un tremolo pero con dos cuerdas a la vez para que sonara más gordo. Que decías... la h****a y tocaba unos temas muy bonitos, ¿eh? Muy bonitos... me quedé... y bueno... después también ves cosas... este tío no iba muy sobrado de pasta que dijéramos, iba bastante... él era un profesor con mucho... prestigio y no te lo decía, o sea él era orgulloso, pero tú ya lo veías que iba... y te paras a pensar realmente... yo vi a muchos músicos buenísimos que realmente las estaban pasando p****s, ¿no? Y eso te hace plantearte cosas, como... “Yo quiero ser músico profesional” O sea, a mi me encantaría, ¿no? Pero hasta qué punto. Qué precio estoy dispuesto yo a pagar para ser músico profesional, porque resulta que estos tío que son la re-h****a están como están, te lleva a plantearte muchas cosas, pues yo quizás disfrutaría de la música sin ser profesional en mi casa en mis horas libres, pero no me comeré los marrones que se están comiendo ellos, porque es que... es que dices como puede ser que un tío tan bueno... Esto es como una anécdota que hicieron, el primer violinista de la Orquesta de Nueva York, un tío que es la h****a, que está considerado uno de los mejores del mundo, y no-sequé un día hizo un experimento, se fue a tocar al metro, se vistió como un músico de calle y se fue al metro a ver que pasaba, la gente ni le miraba. O sea el mejor violinista del mundo, seguramente y la gente pasaba por ahí y la gente pasaba por ahí... le tiraban una moneda... la gente no escuchaba, no se paraba a escuchar... Con eso me refiero a que la música es una cosa muy potente y maravillosa y que los que nos gusta lo sabemos, pero que le tienes que prestar una atención, sino es una cosa que... que no llega. Necesitas que el oyente esté abierto a... que le entre, sino... Y eso depende de la sensibilidad de cada uno. Es como el tío que tiene un cuadro que es la h****a y se lo mira y no... Es que en general el arte no depende solo del talento del artista sino de la sensibilidad del espectador, porque es que realmente se tiene que estimular, sino.... no es una cosa que... que salga sola... si eres una persona que tiene unas capacidades muy especiales ya te saldrá la vena de... tienes una sensibilidad muy grande... pero sino no sale solo, cuesta un esfuerzo y es por eso que creo que las artes en general están como están. Porque necesitan un gran estímulo, un gran impulso, y ese impulso no se está dando en la escuela... el niño... si sabe.... el último mono que tiene que saber el niño es la música o la pintura o lo que sea. Es el último mono. Ya... con lo otro, matemáticas por decirte algo, ya van super-mal, pues imagínate en arte o lo que sea. Realmente si el mundo artístico está como está es por muchas razones pero una es esta.

—Y tú personalmente cuando me decías que te habías planteado o te planteabas el tema este de si era deseable dedicarse profesionalmente incluso... Tú por ejemplo, después de todos estos años que has estado estudiando, ¿no te has planteado nunca hacer, por ejemplo un proyecto musical propio... para tocar... una banda...?

—Sí, sí... Lo que pasa que por pitos y flautas al final he acabado no haciéndolo. Ha sido una cosas como que bueno “ya lo haré” y han ido saliendo cosas que me han absorbido y no lo he hecho. Pero sí, o sea como hobby o como proyecto personal, sí... y espero hacerlo, pero yo me lo planteo todo a largo término, yo cuando tenga 80 años espero continuar haciendo algo.... si no tengo artritis o yo que se... Yo no tengo ningún problema, es que la música me la planteo como una cosa para disfrutar de la vida,

no pretendo sacarle ni rendimiento económico, ni fama ni nada. Yo... si algún día consigo hacer un tema que esté bien será una satisfacción personal muy grande, si algún día hago un concierto con los amigos y sale bien, toco bien... para mí lo importante, a lo mejor soy muy... que me miro mucho el ombligo ¿no? Yo no he sido el típico tío que siempre buscaba la respuesta de público, que buscaba al público... yo siempre he mirado la música como una cosa muy íntima y muy individual y muy personal... yo disfrutaba mucho yo solo y... yo que se no tenía ninguna necesidad de encontrar ningún impulso de... de los otros... Que también entiendo que los otros... es una relación que se establece en que tú les envías algo y ellos, depende de como, lo reciben o no y eso es bonito, ¿no? Pero mi impulso primario no era ese, no era la relación con el público, era yo. De yo disfrutar con la música y tal. Porque yo, o sea yo creo que llegué a querer saber lo que era eso de la música a través de escuchar *mucha* música. Es como el tío que es escritor yo supongo que debe de ser un tío que ha leído mogollón, porque sino un tío que no ha leído nada no puede tener ganas de escribir nada.

—Pues quería que me hablaras un poquito de eso, de precisamente... te quería preguntar sobre los gustos musicales, sobre los estilos, sobre qué es lo que más te ha influenciado, lo que más te ha gustado escuchar y todo eso.

—Bueno, pues yo... cuando... yo tengo tres hermanos y soy bastante más pequeño que ellos, con el grande me llevo 10, cuando yo tenía ocho, el grande tenía 18, y los otros... me llevo 8 y 7.... por decir algo. Claro, cuando yo era pequeño, ellos... en aquella época había los vinilos y ellos, en mi casa siempre ha gustado mucho la música, a mi padre le gustaba, y entonces mi hermano mayor empezó a comprarse discos y era DJ de estos de tal y... a todos mis hermanos se gastaban las pelas que ganaban en discos, con la cual cosa llegó un momento en que en mi casa igual había 900 discos de vinilo, que es una animalada, nadie, nadie lo tenía, ¿no? Porque en aquella época no era como ahora que “*download, download...*” (risa) Claro, tenías que pagar (gesto de pagar). Y yo me acuerdo que uno de los pasatiempos que yo tenía era ir allí, a la habitación y mirarme todos los discos que había por ahí y empezar a escuchar y... me lo pasaba teta. Había discos de todo, a mi hermano mayor le gustaba la música disco en plan spaghetti disco de los 80, de Madonna, la música más comercial... el Bruce Springsteen, el... George Michel, el Michel Jackson, todo eso, ¿no? Mi otro hermano le gustaba: el heavy metal, también le gustaba la música clásica, también le gustaba bastante, pero en esa época a lo mejor no tanto, y el jazz, también tenía alguna cosa de jazz. Pero el jazz en plan Charlie Parker, Thelonious Monk, era jazz en plan Pad Mecený, un jazz más abierto más... que entra mejor. Que también va bien,. Porque si a mí me hubieran puesto a John Coltrane hubiera dicho ¿ein? Es que hay música que es muy dura de entrar. Y al otro le gustaban las bandas sonoras cosas rarísimas de música alternativa de Danger in Dream, Ryuichi Sakamoto... cosas así, ¿no? Y bueno yo en todo este teje-maneje yo iba escuchando... y no tenía ningún prejuicio, a mí me gustaba todo. Y realmente continuo así, lo que pasa es que de cara a tocar la guitarra como guitarrista soy más heavy que otra cosa, porque... no se, no se por qué... puede ser porque cuando empecé a escuchar música fue lo que más me impactó o tal... o el sonido, pero por lo que hace a la estructura, a la armonía, el *heavy* no es una cosa especialmente eee... genial. Porque bueno. Cuando empiezas a escuchar a guitarristas más avanzados que hacen utilizar un lenguaje más ampli, más... ya sabemos todos quiénes son... que no es uno de Scorpion, no, un tío que... ves que utilizan los modos, ves que utilizan cosas, que... claro, a mí eso realmente me interesa mucho a mí, me interesa utilizar el sonido ese, pero.. pero... metiéndole cosas grandes, ¿no? Que suene gordo... variar, porque si no al final es un rollo. También me gustan mucho los guitarristas que son blueseros ¿no? porque las cosas sencillas... el blues también me gustaba mucho, y tenía una cosa que es que... la gracia del blues no es la armonía porque es la armonía más fácil del mundo. La gracia del blues es, como sacar partido de una cosa muy pequeña y hacerla muy grande, o sea... lo del sentimiento, ¿no? Que dice, h****a con qué sentimiento toca, ¿no? Realmente cuesta mucho tocar son sentimiento. Porque si tu tienes mucha variedad de... de recursos... puede sonar más variado. Pero si tu solo sabes tocar la escala pentatónica menor, has de ser muy bueno para llegar a la gente y no aburrir. Eso es impresionante, guitarristas de blues que me gustan mucho estilo Ray Bogan, todo estos era tíos que realmente tenían una forma de tocar que era... llegaban mucho, mucho, mucho... y era todo... bueno era técnica en realidad, era la suya

propia, pero lo importante ahí... no eran unos tíos especialmente rápidos, pero llegaban mucho, y a fuerza de escuchar eso empiezas a ver que el lenguaje... lo importante de la música es el lenguaje. Porque yo puedo ser un músico de jazz superbueno que me se todas las escalas del mundo y tengo una música supermoderna... pero si yo no toco con sentimiento eso no llega. La gente lo escucha y dice “h****a, esto es muy frío, no?” Suena interesante pero.... lo que hace romper la barrera entre el oyente y el músico es el... el lenguaje. Y claro eso los blues-mans lo trabajan un huevo porque solo tienen una escala y entonces tienen que empezar, pon aquí un *bending*, un vibrato al final... que ellos no lo analizan técnicamente pero van a como suena, y eso entra y ven que eso va... y... y ya me he perdido un poco.

—Te iba a preguntar sobre si tu escuchabas música frecuentemnete que ya me decías que sí...

—Mogollón.

—Y te iba a escuchar sobre las formas de escuchar. Me decías que al principio escuchabas los vinilos.... ahora como lo haces tienes un equipo de alta fidelidad o mp3, o en el ordenador...

—Ahora... últimamente no estoy escuchando mucho y buff... a ver cuando yo escuchaba al principio yo era muy... había escuchado discos y sabía cuales me gustaban y sabía cuales eran las canciones que me gustaban. Y era muy analítico, y cuando me gustaba un solo de guitarra no escuchaba toda la canción, escuchaba el solo una vez y otra, y otra... Un trozo así, había canciones que me las escuchaba enteras, claro. Después había discos que los escuchaba enteros, porque era un típico disco que era una obra toda conjunta. Pero había discos que eran un poco mierda, y lo único, pues mira este solo está bien. Y solo me escuchaba de todo el disco ese solo, y era una forma de escuchar fragmentada que creo que... pero eso yo lo hacía inconsciente, pero realmente creo que es la forma en la que uno aprende a escuchar música, porque te das cuenta de los cambios, si tu te pones a escuchar música y música y no te paras nunca en ninguna, no sabes apreciar lo que está pasando allí. Es como si tuvieras que poner el microscopio en una cosa y analizarlo y con las orejas, si tu escuchas música y música pero vas cambiando siempre y no repites es imposible apreciar “H****a pues esto aquí está haciendo algo”. Y era muy analítico, y por lo que respecta a ahora, claro, para hacer eso yo me ponía unos cascos y me aislaba y tal y cual, y eso ahora no lo puedo hacer, porque, bueno, por muchas cosas, claro que lo puedo hacer, algún día lo hago. Pero creo que la forma ideal es esta. No tener ninguna distracción, cerrar los ojos y empezar a escuchar, y sentir y entender lo que está pasando, todos los instrumentos por separado y a la vez como... porque la música es un mundo que no termina nunca, después empiezas a ver lo grandes grupos como... como graban o sea como se comunican los instrumentos entre ellos, ves como una batería... cuando hay muchos sonando a la vez, todos no pueden empezar a hacer “buga-buga”, porque entonces eso, no se entiende nada. Ves como son capaces de minimizar su lenguaje al máximo para que quepa todo el mundo, pero a la vez haciéndolo muy bien. O sea minimizan pero no quiere decir que lo suyo no sea bueno, o sea, con poco, pocas notas dicen mucho. Y entonces caben todos. Y entonces... pero eso son músicos que, te das cuenta que estos músicos son gente que lleve 40 o 50 años tocando y los músicos jóvenes eso no lo pueden hacer, porque no lo saben, Es normal. Es otra de las cosas de las que te darás cuenta escuchando mucha música. Pues eso pues realmente ahora mismo no estoy escuchando mucha música, porque bueno, estoy un poco paradito, pero creo que la forma ideal es así, la fuente es igual si es en un ordenador o si es en un CD, yo he tenido un *walkman*, he tenido radiocasete, he tenido un equipo de música, ahora con el ordenador, como todo el mundo. También tengo un Mp3, también escucho el mp3.

—Para portátil... para llevar...

—Sí, sí.

—Y a nivel de radio, por ejemplo tu escuchas radio normalmente, o...?

—Mmm... no demasiado... cuando escuchaba algo de radio para oír música escuchaba Radio 3, y había un programa que se llamaba el Rompehielos de hace muchos años que hacían rock y *heavy*, y no sé si lo hacen o no... ahora hacen el Rock&Gol este que es... pero bueno, las canciones que tienen son muy repetitivas... y bueno hay muchos grupos que no son muy interesante... Whitesnake, “*Is this love*”... yo

que se... no es especialmente... pero también tocan cosas de Steaven Day temas instrumentales, que dices, h****a esto en una radio... no lo había oído nunca.

—Eso en Rock and Gol...

—Sí.

—Y que te iba a decir sobre el tema de los conciertos y de la música en directo y todo eso, tú asistes normalmente a conciertos, ¿te gusta?

—No demasiado... he asistido a algunos, pero no soy una persona que vaya mucho a conciertos.

—Pero te gusta... es una cosa que...

—Sí, sí que me gusta lo que pasa es que... bufff a ver, tiene que ser una cosa muy concreta, yo por ejemplo cuando hay festival de guitarra a veces me miro... por cierto que lo festival últimamente no se que pasa que le dicen de guitarra pero le podrían decir... porque es que realmente de guitarra guitarra... y vienen grupos que... que no digo que no estén bien si estarán muy bien, pero como guitarra... entiendo que si es de guitarra tendría que ser la guitarra la estrella, ¿no? O el elemento principal en el que está basado, y no... no es así, no se. Hace años a un festival de guitarra vino... un guitarrista norteamericano muy bueno... de jazz... progresivo... que se llama... como se llama... que tiene un grupo que se llama Tribal Tech.

—Que se hace aquí en Barcelona el festival este?

—Sí, fui. Era en la sala Luz de Gas y... me gustó mucho. Pero claro, quitando cosas de estas... Ir a ver a Bon Jovi, ir a ver “nosequé”... mmm no digo que no esté bien. Pero como cosa de escuchar, no como fiesta... pocas cosas...

—Sólo cuando una cosa específica te interesa...

—Sí, una cosa específica... pero también he ido a conciertos de estos de pasar el rato, ¿eh? No quiere decir que siempre vaya en plan Liceu.

—¿Y te iba a decir, tu compras discos normalmente?

—Lo que si que hago... últimamente no compro pero me bajo música de Internet, pero si realmente encuentro una cosa que me gusta... me la compro.

—Ahá.

—Me la compro, sí, sí. Me gusta mucho el tema de Internet de poder tu escuchar el disco antes y... igual lo escuchas y dices, vaya mierda... y si lo ibas a comprar pues te ahorras el dinero. Y también puede ser que lo compres y solo te guste una canción, Yo lo he hecho, he escuchado cosas que ha sacado gente y si me han gastado mucho de h****a, esto me gusta, pues lo he comprado.

—Eso te iba a decir si utilizas Internet para bajar, escuchar música...

—Sí, sí.

—Y que utilizas? El eMule y estos...

—No, yo siempre voy en plan... Hay una página que se llama... aaa... a ver... hay buscadores también de Rapidshare que a través de páginas como... es una páginas como... es una página sudamericana... no me acuerdo...

—¿Megaupload o algo así?

—No eso son los servidores, hay muchos diferentes... es una págibna que tiene foros y te sale “Toda la discografía de nosequién”.

—¿Taringa puede ser?

—Taringa, sí, es esta. Hay más páginas. Yo tampoco es que esté todo el día bajando música. Pero las

veces que me he bajado discos ha sido.... y tienen muchos discos. No encuentras absolutamente todo, pero tienen muchos discos.

—¿Y Spotify lo conoces?

—Sí, intenté... no conocía a nadie que lo tuviera... hace tiempo e intenté que me dieran una “desta” y no me la dieron... alguien lo ha tenido de los del curro y lo ha traído y bueno... si lo conozco, no se... No se si yo... Porque el problema que tiene es que tu buscas un... un... un músico y te sale, ¿no? Pero te sale solo... la discografía que ellos tienen, no te sale todo, y yo quiero escuchar la canción aquella y no puedo, entonces bueno, está bien pero... no acaba de ser del todo... completo.

—Y la gente así de tu entorno, los amigos y tal utilizan... Internet para bajarse música, una cosa que habláis...

—Sí, todo el mundo. Bueno, ahora... hace tiempo que no lo hablamos, pero en general se que la gente se baja mucha música, gente que compre... poca. Yo creo que soy de los pocos que cuando algo le gusta lo compra. Porque la gente tampoco... no le da demasiado valor a la música... por varios factores. Porque últimamente la música que hacen es una música muy... muy fabricada, y porque la gente también ha perdido un poco aquello de valorar la música... la música es como un... producto. Eso lo ha hecho la misma Industria, ha buscado que fuera un producto, asociarlo con un marketing, que al final lo que vendes no es el disco, sino la ropa que lleva el ídolo o no se que no se cuantos, la música es como una especie de “añadido” a un marketing mucho más grande que incluye... Justin Bieber pues... las bambas que lleva el “nosequé” que lleva... Es un poco... y entonces este tipo de música es una cosa fabricada muy artificialmente fabricada para eso. Y a eso la gente no le da mucho valor, y yo lo entiendo. La gente que a lo mejor le gusta más la música y tiene otra educación musical supongo que si que se debe comprar... pero claro, lo compra Justin Bieber, compra La Filarmónica de nosequé ha sacado un disco, pues me lo compro... Pero de esta gente hay poca.

—Te iba a preguntar precisamente sobre una cuestión ya más filosófica, pero sobre todo esto. Sobre si había cambiado este tipo de acceso a la música a través de Internet había cambiado tu experiencia de la música.

—¡No, qué va! No, porque la música... a lo mejor han cambiado las posibilidades que yo tengo de escuchar cosas que a lo mejor que... bueno, porque antes si no estaba en la tienda... no te enterabas. Quizás ahora tengo un acceso mucho más grande a artistas que antes no tenía, y eso ha cambiado. Pero claro, mi experiencia con la música no ha cambiado, porque... yo aprendí a valorar la música y entender lo que era a través de una cosa muy pequeña, ¿no? A través de los discos que tenía en casa... mmm... claro también si tienes muchos discos también tienes una gran opción... puede ser que un tío que tenía cuatro discos, a lo mejor a partir de este momento es cuando a comenzado a disfrutar de la música, y mira que esto no sabía que existía y “h****a me está gustando mucho” y este tío se abre a la música, y a este tío si que le ha cambiado... pero es que yo tenía mucha música donde escoger... y me enganché... pero... la pregunta que haces... a lo mejor si que es así con gente que no ha... quizás que no había tenido acceso a eso y ahora quizás le ha cambiado, sí.

—Ahora te quería preguntar por el tema de la difusión, de Internet como tema de Internet, de la difusión del trabajo propio. Alguna vez has grabado alguna cosa que hayas querido que la gente...

—Sí... pero... A ver,. Yo lo que veo es que en Internet hay cosas interesantes pero también hay mucha gente que... hay mucha cosa a [triar] seleccionar. Hay gente que a lo mejor es... por ego o por lo que sea, y hace servir Internet como una plataforma para poder proyectar pues una imagen de “nosequé”, ¿no? Yo ve muchos... lo que si que veo muchos son vídeos de Youtube, los vídeos que me interesan son los de los guitarristas profesionales que a estos les saco mucho jugo, y después hay cincuenta mil millones de imitadores de nosequé... que no digo que no haya gente que no toque muy bien... ¿no? Pero claro, como es una cosa libre que todo el mundo puede hacer lo que quiera has de aprender a [triar] elegir muy bien. Yo he llegado a ver vídeos de “el tío que toca la guitarra más rápido del mundo” ¿no? Y era

una “frikada”, era un tío... bueno era un americano, ¿no? Y tenía una guitarra, y decía “voy a tocar, soy el tipo que toca más rápido del mundo, ahora os lo voy a demostrar” Y el tío pone la mano así, en plan tembleque, y la guitarra eléctrica: (onomatopeyas). Y sí, puede que sea el tío que toca más rápido del mundo, pero vamos era una mierrrrda, (risas) j***r, tío. Y se ha llegado a desarrollar el rollo este del *shred*, sabes? Que son tipos que son como malabaristas de la guitarra pero que lo que hacen ellos... ellos no intenta hacer música, ellos lo que intentas es hacer malabarismos. Pero no es una frase hecha, es literal, les importa una mierda si la música suena bien o es interesante, lo que ellos hacen es practicar un trozo que es (onomatopeyas) lo más rápido posible.

—Técnica.

—Técnica, pero sin ningún interés en la música, y hacer arpeggios super (onomatopeyas) y ha llegado a ser una cosa como una competición deportiva, ¿no? Y está así, de tíos que hacen eso. Y esto ha llegado a ser desvirtuar... siempre ha habido músicos que han buscado mucho eso de... ir rápido para impresionar y tal, pero detrás.. bueno, había de todo, los había muy malos, pero detrás había un sentido música. Digo que siempre había un equilibrio porque vale el tío podía ir muy rápido pero intentaba buscar algo. Y cuando no lo intentaba le caían unas h*****s que no veas. Se nota mucho cuando un tío está ahí (onomatopeyas). Se nota mucho para un tío que sabe de música io escucha música. A lo mejor el chaval de 18 años se queda ahí ¡Oh! Pero cuando un tío va allí que va a... hacer carreras... Puede hacer carreras y que esté muy bien, pero tiene que tener sentido, tiene que buscar algo. Hay guitarristas que son rápidos y a mi me gustan mucho, pero veo que lo que hacen, tiene un sentido. Y ha de ser rápido por un motivo, porque la dinámica que quieren dar “nosequé”... Pero estos tíos no, estos tío cualquier cosa y ya (onomatopeyas)... Y eso creo que es una parte de ego, de tíos que utilizan eso para que la gente diga qué buenos que son, ¿no? Porque el concepto ese que todos tenemos al principio, a mi también me pasaba cuando empezaba... cuando comienzas a escuchar música no tienes... tienes una pérdida aquí, tu ves un tío que toca rápido y solo te llega la sensación de dinámica que... h****a, qué... te impresiona, te gusta, pero no sientes las notas, no sientes la armonía... no sientes nada allí porque tienes una piedra. Yo con los años yo llegué a ver... qué estaba haciendo. Estaba haciendo una escala menor o estaba haciendo algo, no se, el sentido, ¿no? Y a veces te das cuenta, a mi me pasó que al principio eso a mi me gustaba mucho cuando empezaba, yo quería tocar muy rápido. Pero con los años cada vez me gusta menos, porque lo veo como... tonto. O sea, es tonto, es muy rápido pero tu lo analizas... tu puedes parar un poco la música rápida esta, y ver realmente qué está haciendo, y tiene unos patrones digitales, que a veces realmente la gente buena se lo curra, h****a que bonito el fraseo, ¿no? Pero es que hay gente que (onomatopeyas) que lo escuchas a digamos marcha lenta y dices qué chorrada, ¿no? Esto no tiene ninguna gracia. Pero claro el tipo que no lo escucha solo se queda con el (onomatopeya) “h****a, h****a...”

—Y tú alguna vez... porque hablabas del ego y de... de el hecho de que hay mucha gente que... a lo mejor expone la cosas...

—Sí, sin que valgan mucho la pena.

—Sí, sin haberlas trabajado con una profundidad que sea la... merecida. Pero tú por ejemplo después de todo este tiempo de fomración, de estudio, práctica y tal... nunca has hecho eso de... no se, de grabarlo para compartirlo con otra gente...

—Sí... Yo he grabado... lo máximo que yo he hecho ha sido grabar vídeos en el Facebook de temas que he interpretado yo, y solo tengo 2 ó 3. Y era rollo... no era en plan... eso lo hace mucha gente. Era porque alguien me lo había pedido, y era un rollo un poco festivo. Pues mira os dejo esta canción, que tu la pones y la escuchas y ya está. No era con ánimo de enseñar nada ni... era solo el tema de disfrutar de la música. Y si yo algún día... yo si quisiera hacer un tema mío, por ejemplo. ¿Yo sabes lo que haría? Sería ir a Myspace y subirlo pero sin... sin un vídeo, por ejemplo. Y si algún día quiero hacer una clase de... que considero que tengo alguna cosa que puede ser interesante... tendrá que ser algo realmente interesante, ¿eh?. Porque si no yo no estaré ahí, “Ahora os voy a enseñar aquí...” Porque no se, yo llega un punto en que ya... lo encuentro un poco ridículo, no se. Es que veo gente que... que te va a hacer la

gran lección allá del nosequé, que... que... vamos hay gente que le gustará pero es que hay mil lecciones de estas. Y es un rollo como de... ser consciente de que hay muchísima gente a tu alrededor que está haciendo lo mismo que tú y mucho mucho mejor que tú, y entonces, ¿qué sentido tiene que tú lo hagas? Entonces realmente si tu quieres hacer algo, que sea algo que esté bien. Ya se que es subjetivo. Igual yo hago algo y lo cuelgo allí y me parece que está de p**a madre, y un tío lo ve y dice “vaya mierda ¿y este tío?”. Eso es plenamente subjetivo, pero yo siempre he pensado que muchas veces la gente... no se lo trabaja mucho.

—O sea aprovecha la facilidad para colgar cualquier...

—Esto, yo creo que la filosofía va en base a la persona que va a buscar información allá. Porque Internet el problema que tiene es que tiene *tanta* información y no hay ninguna limitación que para encontrar algo... un ejemplo de una cosa tienes 10.000 ejemplos de aquello y está mezclado. Y ¿dónde está lo bueno? Ese es el problema... Y claro, no se como se podría hacer para intentar separar un poco... bueno, yo que se el Youtube a veces tiene vídeo destacado, ¿no? Yo a veces lo he mirado y a veces si que vale la pena. Realmente hay alguien que se ha mirado aquello y ha elegido uno que está bien. Me acuerdo de buscar versiones de... un tío que tocaba la guitarra, un *amateur*, no es ningún famoso, una versión de Dire Straits. Y resulta que lo puse, y realmente entendí por qué era vídeo destacado, porque el tío se le parecía mucho. Tenía un juego el vídeo porque no se le veía la cara. Y parecía como si fuera él, que no era él, pero realmente lo clavaba mucho, el estilo y la forma de tocar. Era un super-especialista de aquello. Y un otro día, cuando se murió Dio. Siempre cuando se muere alguien famoso, empiezan a salir vídeos de homenajes, y había 50.000. Pues había uno destacado, y lo miré. Y era un niño que a lo mejor tenía 16 años o así. Y era... su canción de Holy Diver, pero una canción de Balada, o sea era lenta, y tenía una guitarra acústica. Y el tío cantaba super-bien, y se había elegido... la versión era impresionante, era muy buena, porque era solo él con la guitarra acústica y con unos acordes que, la armonía estaba muy bien buscada, ¿no? Para encontrar un punto de... de lamento, de pena... estaba super-bien y estaba super-bien y era un chaval que era super-joven, y era un niño y realmente... yo creo que con eso sí que se lo curran. Hay cincuenta mil vídeos, y tal pero yo creo que el destacado yo si creo que está bien elegido realmente.

—Pues ahora me gustaría que habláramos un poco sobre el tema del conflicto, lo que envuelve a la música, a la propiedad intelectual, los derechos de autor, SGAE, todo eso. Háblame un poco así del tema SGAE, derechos de autor, que opinión te merece y todo eso...

—A ver... derechos de autor bufff... yo creo que... yo si... A ver, yo entiendo que la gente que hace música se tiene que ganar la vida, pero lo que no entiendo muy bien es que es eso de los derechos de autor, porque es como si tu quisieras encerrar allí... es una posición super-ultra-conservadora, es como si tú quisieras... haces una cosa y eso ya te lo cierran allí y siempre que suena quieres que cobren. Es un poco como... super-super querer ganar pasta ya... entiendo que los músicos se tienen que ganar la vida pero es que se la pueden ganar como se hacía antes. Al principio de la música los músicos hacían conciertos y hacía giras, y se ganaban mucha pasta así, y ahora lo pueden hacer igual. Es como si yo soy pintor y pinto una casa muy bonita, y cada vez que entras por la puerta y la ves y te gusta me pagas 5 euros porque te ha gustado la casa... y yo que se... me parece que... a mi la impresión que me da la SGAE es de un grupo de mafiosos que lo que quieren es ganar pasta y comienzan a... a hacer leyes o mirar cosas... es como un... es como un *lobby*. Son los cuatro tíos allí que quieren cerrarlo todo para ganar ellos mucha pasta. Que no hacen absolutamente nada por la música en realidad, porque lo único que quieren es ganar pelas porque... Yo no lo se, yo tampoco tengo mucha información, pero ¿tienen algún tipo de Fundación para el fomento de la música entre la gente joven? ¿Tienen escuelas en que la gente con una matrícula barata que esté subvencionada y puedan aprender música...? ¿Tienen eso?

—Hay una... me parece que hay una Fundación... que se llama Fundación Autor o algo así, pero no se bien, bien...

—Tiene una Fundación, bueno. No se, puede que sí, pero a mi me da la sensación de que ellos lo que les interesa es la pasta y... Y a ver, no nos engañemos, las discográfica hay ganado muuucha pasta, pero

mucha pasta durante muchos años. Y lo que está pasando ahora, en parte, se lo han buscado a la hora de... han sido capaces de gastarse toda la pasta que hiciera falta para mieceerda de canción del verano y gente muy buena que necesitaban que la... subvencionaran no les han dado ni un puto duro, ¿no? ¿Y que ha pasado? La música que se hace cada vez ha sido una cosa más... reducida, más... lo mismo... una cosa que ha ido perdiendo Interet una cosa que ha sido cada vez más prefabricada, más... más cutre o sea... sin vida, sin... porque la música al final lo que le da renovación y le da vida son lo músicos. Para que haya músicos nuevos, se les tiene que ayudar. Porque un músico nuevo no lo conoce nadie y si tú no le ayudas un poco no tira adelante. Y si solo apuestas por los de toda la vida que sabes que tienes la pasta segura o por la mierda del verano que sabes que funcionará la música se va quedando como una cosa... cerrada. Podrida ¿no? Siempre lo mismo, siempre lo mismo... Y al final pierde interés. Porque yo me acuerdo... yo pienso en la historia de la música y me acuerdo... los años 50, los años 60... cada década había cosas nuevas... los años 70, ya... en los años 80 la cosa ya... ahora ves la música de los 80 y dice h***a que música había en los años 80. Cada vez vas a peor, ¿no? Y realmente era porque veías que los músicos nuevos que iban saliendo siempre había una renovación. A final de los 70 cuando se murió... o sea cuando murió Jimmy Hendrix y Eric Clapton empezó a tomar drogas la música rock se empezó a quedar un poquito... uuu. Y entonces empezaron a salir por otro lado gente nueva, yo que se, a principios de los 80 Van Hallen, empezó a hacer cosas, no se qué... Pero eran grupos que se ganaban la fama *tocando en directo*. Que iban haciendo conciertos, y conciertos... y del boca a boca la cosa se iba haciendo grande, grande... y cuando llegaba un punto en el que tenían, yo que sé 3000 personas en un concierto les venía un tío y les decía “bueno, nosequé”. Y se iban haciendo grande así. Claro que ahora hay mucha gente que ahora hace eso. De hecho los buenos de verdad aún lo hacen. Pero también hay mucha gente que eso se lo salta, parece ¿no? Este tipo de música prefabricada, cantantes que salen ¿Y este tío quien es? La gente los conocen porque no paran de meterlos en la tele y tal. Pero realmente no han hecho nada.

—Y ahora te iba a preguntar precisamente sobre los músicos como colectivo y sobre su posición en este conflicto que tiene que ver con el tema de los derechos de autor, de la distribución de la música por Internet...

—Pues está muy claro, los que están chupando del bote de hace años, evidentemente que no les toquen nada, y los que están empezando... hay mucho grupos nuevos que cuelgan su música en Internet y tienen otras formas de... que no están de acuerdo, y es normal, uno es el orden establecido... y lo otro es lo nuevo, o sea... no se... Yo creo que... llega un punto en que si la música la tratas como un producto y solo te interesa la pasta, en el fondo creo que lo mejor que le podría pasar a la música, porque me hace gracia cuando dicen “hay que pagar porque sino la música se va a acabar”. Pues sí la música tiene algún problema ese es la Industria, porque la música siempre estará allí, porque siempre habrá alguien que quiera hacer música. Si la música se ha podrido y se ha convertido en algo que a nadie le interesa es por culpa de la Industria que ha querido transformarla en un producto para ganar pasta. No ha dejado que gente genial hiciera cosas diferentes, hiciera cosas super-nuevas, porque claro “esto, esto es muy raro esto, ¿no?”. Entonces, si no haces esto, no dejas que haya un Frank Zappa por ahí que se le vaya la olla, que pueda trabajar, que pueda avanzar... el Frank Zappa, tu dices h****a un tío que ha sacado 100 discos, pero que nunca ha tenido ningún éxito, pero es que lo bueno no es él, lo bueno es toda la gente que lo escuchó y empezó a pillar ideas y entonces lo transformó en una cosa a lo mejor más escuchable. Siempre es igual. Al super-genial nadie lo pilla, pero de eso, la gente que lo escucha lo va transformando en otra cosa que si que lo pillas. Y eso va así, que si no dejas que haya gente así... siempre hay alguien que se le va la bola y dice “esto que raro es”... sino no avanza, y yo creo que este es el problema. Y referente a los músicos pues es eso. La gente que tiene el *status quo* este... quiere todo igual y los otros pues quieren que.... bueno habrá alguno nuevo que es subnormal y... se cree que se hará rico (risa) pero tal como está la cosa... El problema es que si ellos consiguen pasar todas las leyes estas y meter en la cárcel a un tío que se ha descargado una cosa, es un sector que va contra su público, ¿no? Porque bueno... este chaval que se ha bajado algo, a lo mejor irá al concierto, claro es que si no... si le obligas a ir a comprar una cosa, igual pasa de comprarlo, igual no se entera o igual no va a comprarlo. Es una

posición extremadamente conservadora. Y yo creo que ya se lo encontrarán, bueno ya se lo están encontrando.

—Y sobre el canon, ¿qué te parece el tema del canon?

—Es lo mismo. Es querer sacar pasta (risa) de... porque claro, como la gente... bueno y el tío que no lo usa para hacer copias, ¿qué? ¿Se jode? Es querer criminalizar a todo el mundo por unos cuantos... y además no lo entiendo muy bien porque esto ya se ha hecho siempre, porque con las cintas de casete ¿que pasaba? ¿No era piratería? Yo me la grababa, te la pasaba a ti y tu la grababas, y entonces no decían nada. Pero claro, ahora como es en plan super-masivo, de todas maneras es que claro, en esa época también era super-masivo, porque todo el mundo lo hacía, ¿no? No se... el canon pues lo mismo... Querer... Ven que bajan las ventas de discos, se piensan que es porque la gente lo piratea todo, y lo quieren recuperar. Pero no es porque la gente lo piratea, porque ellos se piensan que... porque un chaval se baja un disco de Internet... si no se lo pudiera bajar ¿se lo compraría? No. Es una venta ficticia. La gente se baja 100 discos, pero si se lo tuviera que comprar se compraría uno... o dos. Como antes. Antes la gente cuando compraba discos, solo se los compraba la gente que le gustaba mucho la música, la otra gente tiraba de la radio. La mayor parte de la gente en su casa tenía cuatro discos. Pues pasaría lo mismo... yo creo.

—Y sobre la Ley Sinde...

—Bueno... mmm la Ley Sinde... no estoy muy al caso, se que... es un poco un rollo como quiere hacer el Sarkozy en Francia, ¿no? Se que Sarkozy en Francia ha aprobado una ley que decía que si a la tercera nosequé te cortaba la conexión, no se...

—Eso era la HADOPI... una... cortar conexiones a los usuarios y aquí el tema de la Ley Sinde, me parece que se plantea... como... respecto a las páginas que ofrecen...

—Ah, castigar a las páginas... eee, no se... La verdad es que no entiendo, o sea no se suficiente, técnicamente si eso sería fulminante y acabaría con todo el tema de piratería, que creo que no... porque eso es como todo, hecha la ley hecha la trampa. Ya se encontraría otra manera de hacerlo, ¿no? Creo... y no sé, al final no se aprobó, ¿no? Al final no se aprobó.

—Al final me parece que sí...

—¿No intentaron aprobarlo y no pudieron...?

—Al principio no.

—Y después sí... ¿y quién votó o quien se abstuvo para que pudieran?

—Votaron PP, PSOE y CiU... los tres.

—Votaron que sí. Bueno... mmm. No se, no creo que sea tampoco... A ver, afectará pero no será resolutivo. La gente siempre encuentra nuevas formas de... hacer cosas. Cuando yo estudiaba historia había un rollo que cuando estudiabas una época había una ley que prohibía que prohibía “nosequé”, al cabo de “nosecuanto” encontrabas otra ley que prohibía eso, y otra y otra... todo eso quería decir que eso se estaba haciendo. Y lo intentaban controlar y no podrán, pues con esto es lo mismo. Encontrarán otra manera y luego harán otra ley... y otra...

—Los historiadores del futuro lo verán as, claro (risa).

—Yo creo que sí. La gente va por un lado y al final ¿qué haces? ¿meterás en la cárcel a todos lo que se están bajando música de Internet? Es una chorrada... no puedes.

—Y qué te iba a decir... El tema del Copyleft y el Creative Commons, ¿te suena?

—Sí, que son licencias que tú... el autor pone las condiciones, ¿no? Tú dejas que eso se lo pueda bajar gente pero se ha de sacar un rendimiento, ¿no? Sino es ser tonto (risa) A mi me parece muy bien, me parece muy lógico. Si yo quiero hacer una fiesta y tener música, no cobraré entrada por la fiesta, pero

que me la dejen poner pues eso está bien. Ahora resulta que si hago una copia y digo que lo he hecho yo y gano pasta con eso... eso si que es muy... pero bueno, eso creo que no lo hace nadie, ¿no? Bueno, a lo mejor sí.

—Y para finalizar me gustaría que me dijeras cómo crees tú que evolucionará todo esto. Qué prospectiva ves tú de aquí... unos años.

—Hombre y creo que un poco lo que se está haciendo ya. Se volverá seguramente a las raíces. Ahora mismo seguramente los grupos están ganando más dinero haciendo conciertos que en la venta. Y hay muchos grupos que ponen sus discos... en Internet y la gente se los baja... No se que grupo era, había un grupo que dejaba que la gente se bajara de Internet los discos y dejar que la gente pagara lo que le pareciera... no me acuerdo, son bastante famosos...

—Sí, son ingleses, ¿no?

—Sí. Y les iba bien, la gente lo hacía, la gente pagaba. Cosas así. A lo mejor irá quedando un reducto, cada vez yo creo que la tendencia es que esto... no veo que la SAGE pueda mantener esto, creo que cada vez lo más viejo y lo más podrido irá quedando allá y de la gente nueva que salga, la mayoría pues irá tirando... libre, ¿no? A lo mejor habrá gente nueva que salga que se irá con los de la SGAE y que nosequé... pero además vi un reportaje que decía que músicos nuevos que esto de la SGAE era un poco un robo, que ellos no se sentían representados, porque primero tenías que pagar “nosecuanto” y luego los beneficios que te daban eran muy pequeños. Era como si tuvieras que pagar el chollo de los tíos... para los cuatro tíos que venden mucho está de p**a madre, pero si es un músico normalito, que no... no es super-famoso, no cobras una mierda. O sea el rollo aquel que dice, h****a, los músicos nos tenemos que unir para cuidar de nosotros... y entonces a ese tío que no es famoso no le dan una mierda... yo lo veo así, creo que aún nos falta mucho para ver las cosas nuevas que saldrán, de formas de distribución de música y como se irá abriendo mucho el mercado este, todo eso será nuevo, lo otro será siempre lo mismo, y al final... caerá. Porque quedará eso que... serán los cuatro yayos allí que “mi disco, comprame mi disco”. Y se acabará, porque... es que no veo como podría volver atrás. Es que ahora ya no se puede revertir la situación. Es imposible. ¿Cómo lo haces? Ahora imagínate que hubiera una técnica para poder vetar a todo el mundo y que nadie se pudiera bajar nada de Internet. ¿Eso haría que la gente fuera como loca a comprar discos a la tienda? No. Yo creo que se volvería a la época de los 80, que la gente no compraría discos... compraría... pocos. Y se hundiría la Industria.

—Pues muchas gracias por participar.

—De nada.

ENTREVISTA A JM39

—Bueno estamos con * cantautor, profesor de guitarra... Primero, *** me gustaría que me hablaras un poco de la equipación tecnológica que tienes en tu casa, de tema comunicación, si tienes Internet, si tienes ordenadores...**

—Bien, me alegra que me hagas esa pregunta (risa) eee... sí, tengo ordenadores, tengo tarjeta de sonido así, semi-profesional... bueno lo que es un equipo así para grabar una... eee *sampler* MIDI y todo eso para poner a la guitarra, el MIDI para la guitarra y eso. Y nada... programa para grabar, el Sonar. Y... eso.

—Vale. ¿Y cuando estás navegando en Internet a qué dedicas el tiempo?

—Pues... correo, Youtube, Facebook... eee correo electrónico y bueno mucho tiempo de información general de páginas, yo que se a veces para las clases utilizo mucho, busco tablaturas y cosas de esas, por

ahí, más o menos.

—Y tú que grado de interés o de conocimiento crees que tienes sobre Internet, sobre la informática en general comparado con la gente que te rodea un poco...

—Comparado con la gente que me rodea, te refieres a gente que se dedica a lo mismo que yo o a que te refieres...

—Por ejemplo la gente que se dedica a lo mismo que tú.

—Bueno, yo por ejemplo con el tema de informática musical todavía me siento ahí un poco pez, me siento ahí un poco verde todavía y... hombre yo que se, en otras cosas como el manejo de la página web en eso sí que he avanzado con el tiempo mmm con herramientas para buscar temas de música por Internet sí que he ido avanzando en como... en como buscar música por Internet como buscar gente que me interese... pero bueno, lo de la informática musical ahí creo que me queda todavía mucho.

—Y ahora vamos a hablar un poco de tu formación musical, de tu carrera...donde estudiaste... qué es lo que estudiaste.

—O sea a nivel académico, la música la estudié en el conservatorio toda la carrera hasta el grado superior. Luego también pues pasé por la Escuela de Música Creativa a nivel moderno. Eee... me he hecho así los típicos cursos de verano o cursos así que hay durante el año de... de un par de semanas o de una semana de... casi siempre relacionados con guitarra clásica, algo también con armonía moderna, algo de jazz pero sobre todo de guitarra clásica. Y eso en cuanto a formación académica, y luego... lo que pasa que luego lo que pasa que yo también he indagado mucho todo el tema de la música de canción de autor, digamos la armonía moderna el conocer la guitarra más a nivel de acordes, de folclore pues eso todo lo que es el tema de la armonía de la guitarra que eso un poco me lo he currado un poco por mi cuenta a base de... escuchar a cantautores, sacar canciones de gente... de oreja, buscar partituras de acordes por ahí...

—Y... estudiaste en el...

—En el Escorial acabé el Superior, es el Conservatorio Superior. El de en medio lo hice en Madrid, sí en Ferraz ahí... en el del... profesional.

—Y hablame un poco sobre tu proyecto musical concreto.

—Ahora sí que me alegra me hagas esa pregunta (risa) Emmm... pues mira. A ver como lo explico... la verdad es que principalmente el proyecto que yo tengo es seguir haciendo canciones y seguir trabajando en lo que es componer canciones en el sentido más tradicional de la palabra, en el sentido de canción de autor rollo... yo que se, Silvio Rodríguez... incluso Fito Páez, ¿no? Aunque es otro rollo un poco más rockero, pero bueno... de componer canciones, lo que pasa que a nivel espectáculo sí que... me empecé a cansa ya hace algún tiempo de hacer el típico concierto, de cantar una serie de canciones... decir lo que se tenga que decir entre canción y canción... es como que me gustaría darle una vuelta a eso y que... y que el concierto se convirtiera en algo más... más como... como una especie de espectáculo que tenga ver teatro.

—Más performance...

—O sea como... yo a veces como no se muy bien como explicarlo porque ni yo mismo se lo que quiero hacer pero sí que tengo la idea de que quiero cambiarlo un poco... cuando uno va a ver... a lo mejor a un cantautor, se queda... es como que conoce, como te diría yo, escucha las canciones del cantautor, el cantautor hace sus comentarios y conoce como... como muy directamente la manera de ser del cantautor porque el cantautor está hablando, está contando sus gracias o está presentando sus canciones y entonces a mí lo que me gustaría sería que, a parte de cantar las canciones pero no se si a través de la poesía, a través de... la imagen, a través de algo más teatrero, como que... no mostrar... mostrar lo que el cantautor quiere decir pero siempre utilizando esos recursos, no que el recurso sea hablar directamente y que el cantautor diga por qué he hecho esta canción o hacer una broma. Sería

como darle a todo una idea más como show, espectáculo... como que al final el concierto sea un poco... algo también un poco de teatro. O sea esto también es porque yo creo que al final resulta mucho más emotivo o es más emocionante que las canciones las rodees de otras cosas como sean artes visuales o poesía o tal, que las rodees de ese tipo de... artes porque son al final como más impactantes, ¿no? Y yo creo que al final expresa mucho mejor lo que una persona quiere decir con lo que compone. Lo que pasa que... tengo algunas ideas pero todavía no tengo muy claro... tengo algunas ideas concretas que algunas las habéis visto alguna vez en concierto, pero no se me ha ocurrido como darle la forma total de un concierto de hora y media y eso no tengo muy claro como hacerlo.

—Y tu ya... has grabado dos discos ahora mismo, ¿no?

—Sí, ahora ya (risa) me estoy quitando del éxito.

—¿Y cómo los has producido?

—Son auto-producidos los dos. Están producidos, nada en estudios de grabación. Los dos... el segundo en Argentina, en un estudio así... bastante profesional, y el primero lo hice también con un compañero también cantautor, con Álvaro Fraile que es técnico de sonido y... pero bueno en estudio con buenas condiciones pero un poco más casero. Pero bueno, la verdad que... con buena calidad de sonido.

—Y a nivel económico, cuanto te planteas grabar un disco, ¿cuáles son los problemas que te encuentras?

—(risa) Bueno, pues nada, que hay que pagarlo todo, que hay que pagar al técnico de sonido, que tienes que pagar a los músicos y que luego tendrás que pagar la tirada de copias que hagas y... bueno, realmente es un desembolso importante. Hombre en este sentido me ha ayudado un poco pues el presentarme a concursos y tal porque allí sacabas ayudas, sacabas algún premio, pues ahí es donde muchas veces he tirado, a raíz de los concursos es de donde he sacado algo de pasta pa los discos, pero vamos no he sacado el 100% nunca...

—Siempre pierdes...

—Sí, sí sí...

—¿Y has buscado alguna vez a alguien que te produzca o... hacer algún contrato con alguna discográfica o...?

—Sí, sí... lo he buscado pero... siempre que lo he buscado, nunca ha funcionado. Nunca ha funcionado. Yo supongo que también... como la música que yo hago no es la música también más comercial pues también... hay menos puertas a las que llamar, claro. Porque la gente también... incluso hoy en día cuando piensa en canción de autor, realmente la canción de autor que yo hago es un poco diferente a la que alguien... a la que un productor discográfico piensa como cantautor ¿no? A veces los productores discográficos hablan de cantautores pero casi más son solistas un poco de rollo pop o... de otra cosa. Entonces... algo así a veces que no sea tan, tan claramente pop, no les termina de convencer. Y bueno, de todas formas en cualquier caso creo que son tiempos difíciles para que te presentes a una discográfica y que puedas hacer algo mínimamente digno. Realmente me parece muy complicado.

—¿Es el caso también de la gente que te rodea, de otros cantautores con los que tengas contacto y todo eso?

—Sí incluso yo conozco a cantautores que tienen una onda bastante más pop o bastante más comercial que yo a los que tampoco les termina de... los que tampoco se terminan de meter. Y se que es gente que ha tenido sus contactos discográfico y contactos discográficos potentes pero no han terminado de funcionar, no se si porque la discográfica se echó para atrás o si los mismos cantautores se echaron para atrás... que posiblemente también habrá sido, ¿no? Porque... yo creo que las discográficas ya últimamente terminan imponiendo unas condiciones que... que con el mundo que tenemos de Internet, a veces uno se puede desenvolver... bastante bien... incluso económicamente ¿no? Hay cantautores que se están moviendo ellos solo o con un representante que no pertenece a una gran discográfica sino que

es alguien que han conocido que a nivel empresarial se mueve bien... y les lleva como *manager* y ellos se van moviendo, van haciendo sus conciertos, van vendiendo sus discos en sus conciertos y... les funciona mejor que una discográfica, así que...

—Más adelante me gustaría profundizar en eso, pero ahora ame gustaría que me contaras un poco sobre tus gustos a nivel musical, sobre que estilos de música, que grupos, cantantes... te han influenciado o te gustan más...

Pues... digamos que así, en general me gusta casi toda la música que está bien hecha, en general. Pero así como... los estilos más gordos así que más me influyen... pues ha sido pues eso, los grandes nombres de la canción de autor ¿no? Tipo Silvio, Serrat, Pablo Guerrero... en fin... Aute, eee Fito Páez, Sabina... bueno, todo eso, eso a nivel canción de autor, a nivel... luego otro estilo que me ha influenciado mucho es la música clásica, por el paso por el conservatorio y tal que la verdad es que eso me abrió mucho la oreja a nivel compositivo, no solamente a nivel de acordes, ¿no? Sino también a nivel de estructuras de una canción. La música clásica como a veces maneja estructuras muy grandes, ¿no? Formas musicales de mucha duración pues eso también te abre un poco la oreja a la hora de componer. Tratar incluso ahí a veces de romper el esquema de estrofa estribillo, estrofa estribillo, te planteas ahí yo que se, meterle introducciones musicales a las canciones así más largas, en fin...

—Crees que está influenciada tu música en general por la música clásica.

¿Que si lo creo? Sí. Tengo de todas formas épocas. Hubo... cuando empezaba, yo creo que se notaba mucho, luego tuve una época que las escondí un poco, como que me estaba metiendo en berenjenales un poco complejos que había canciones que luego me resultaba difícil incluso defender ahí en el escenario y empecé a hacer canciones un poco más sencillitas a nivel de estructura pero bueno, de un tiempo a esta parte estoy volviendo otra vez a lo de atrás. Supongo que... me gusta también esa manera de componer y tal. Y luego buen, el jazz también me ha influido mucho... así, no se, hoy en día hay algunos cantautores por ahí que me sorprenden mucho, lo que están haciendo, pues eso como el mejicano Mauricio Díaz el Hueso, que yo ahora mismo le veo como una de las personas que más ha avanzado... componiendo canciones... Esta persona de la que hablaba antes, Pedro Herrero, que es un cantautor de humor, pero con una manera de hacer humor que incluso va más allá de lo puramente textual, ¿no? Si no que está utilizando recursos a la hora de hacer canciones que van más allá incluso de la palabra, ya si lo escuchas verás a lo que me refiero...

—Y bueno, no se si hace falta que te lo pregunte... eres una persona que se considera... que escucha música frecuentemente?

—Sí, además con todas estas historias del Spotify y todo esto, me parece que son... programa que son ideales para eso, para descubrir música, ¿no? Porque antes... pues bueno, podías conocer a la gente que... que tu conocía o que te hablan de ella, pero bueno, la verdad es que ahora con estas radio por así decirlo entre comillas, la verdad es que tú puedes descubrir a mucha gente, cuando buscas un poco ahí los artistas relacionados con el artista que estás escuchando, la verdad es que yo he descubierto por ahí a gente que me ha dejado bastante impresionado.

—Eso te iba a preguntar... sobre las maneras de escuchar la música. Tu por ejemplo tienes un Mp3 o tienes un equipo de alta fidelidad o como...

—Sí. La mayor parte de la música que escucho, la escucho en el coche.

—¿Tienes un buen equipo?

—Sí, bueno, un equipo que me permite... Es verdad que el coche no es un buen lugar para escuchar música clásica, por ejemplo...

—¿Por qué?

—Porque la música clásica como tiene bajadas subidas, los *pianos*, *fortes*... yo creo que la manera mejor de escuchar música clásica es o cascos o con absoluto silencio en tu casa, sentado y sin hacer otra cosa que

no sea escuchar la música clásica. Exigen mucho precisamente por esas bajadas y subidas de matices que tiene la música clásica. Y es lo único que... que en general no que no escuche, porque bueno hay música clásica que ahí se escucha un poquito mejor, yo que se, una sonata de piano la puedes escuchar más o menos bien en el coche, pero a lo mejor una cosa sinfónica, no. La sinfónica ya tiene mogollón de matices de volumen y hay cosas que en el coche directamente se pierden, vamos. Y... a ver que...

—¿Un Mp3 tienes, también?

—También, y nada y en casa también equipo. Pero donde más y donde mejor, normalmente es en el coche. Ahí es donde más.

—Y sobre radios, escuchas radio0 normalmente, qué radios escuchas normalmente...

—La verdad que radio ahora la escucho menos, tengo... cuando escuchaba la radio no te creas que la escuchaba mucho a nivel de música. Porque bueno, por... por en mi trabajo yo no puedo escuchar la radio, hay trabajos donde uno puede escuchar la radio, pero en mi trabajo... no puedo escuchar la radio y... cuando no estoy trabajando o estoy estudiando, estoy tocando la guitarra, lo que sea, entonces tampoco escucho la radio. Cuando escucho la radio ha sido a nivel noticias, y si te digo la verdad ahora ni siquiera, porque al final toda la información me parece sesgada, la información que puedes escuchar en una radio. Y al final yo creo que la mejor manera de escuchar noticias yo creo que es al final a través de páginas de... de Internet. En las que puedes ver visiones un poco más críticas de una misma realidad y tal... entonces si te digo la verdad, la radio ya de un tiempo a esta parte casi nunca la escucho.

—Y sobre el tema de conciertos, tu eres una persona que asista normalmente a conciertos, te gusta la música en directo...

—Sí, sí, sí. De hecho me parece... vamos me parece una experiencia... me han pasado cosas muy curiosas que yo creo que le pasa a mucha gente, que es que alguien que te recomiendan por Internet y escuchas un audio en Myspace o lo que sea, te resulta a lo mejor incluso te puede resultar mediocre y vas a verle a un concierto a esa misma persona y te resulta bueno. Creo que realmente... el directo, por lo menos yo en los directos que siempre he buscado siempre me han dado mucho más que el disco. Prácticamente siempre, de hecho suelo ir a un directo un poco buscando eso. Y sí, la verdad es que trato de ir a un par de conciertos al menos al mes, por lo menos... de ver conciertos.

—Entonces la gente que te rodea tu crees que también es de conciertos...

—Bueno, eso no lo tengo... tan claro. Te refieres a gente que se dedican más o menos a lo mismo que yo.

—Si hay diferencia entre los que si que se dedican y no... también es interesante saberlo.

—La verdad es que ahí ya no te puedo decir, no se...

—Tú crees por ejemplo que la gente que trabaja contigo en la escuela asiste más a conciertos que la gente... de tu barrio por ejemplo.

—No lo se. No lo se realmente, porque luego también. Yo que se, mi realidad no es a lo mejor la realidad de otros compañeros de trabajo, son gente que tiene una familia, yo no tengo... entonces se que es gente que anda más limitada que yo y hay compañeros de trabajo aquí que yo creo que más o menos si van a conciertos con regularidad, pero que hay otros que no van, ¿no? Que también creo que una de las razones por las que no van es por eso, por el tipo de vida que llevan. Y luego la media... nacional, yo creo que no tiene la costumbre de ir a conciertos de manera asidua, creo que va a conciertos muy puntuales, yo que se, si viene Metállica, pues saca una entrada, pero no un poco la historia de asistir a conciertos de estos de salas pequeñas tipo clamores, galileo, creo que no tienen esa... creo que en general la media nacional no tiene esa costumbre. Al fin y al cabo somos pocos los que... es poca la gente que va a ver conciertos de estos por así decirlo de bajo coste, de estos que sacas una entrada por entre 5-15 euros más o menos. Creo que eso no lo hace en el fondo muchísima gente.

—Y tu ahora crees que a conciertos en directo vas más o menos que antes... en estos últimos...

10 años...

—No, yo creo que voy... en mi caso concreto yo creo que voy más o menos por el estilo. Que no he cambiado demasiado. Creo que más o menos he ido siempre he ido igual a conciertos. He tenido épocas que iba un poquito más un poquito menos, pero... Hace unos años cuando arrancaba con el tema de la canción de autor y de moverme por los bares y tal iba más. Pero iba sobre todo mucho a ver cantautores, ¿no? A conocer un poco el terreno y tal... ahora ya voy menos a ver cantautores y más a ver otros estilos de música, pero... a nivel... más o menos sigo yendo igual.

—Y te iba a preguntar... ¿compras discos habitualmente?

—No demasiados, la verdad. No demasiados. No es algo de lo que tampoco me sienta muy orgullosos pero... reconozco que antes compraba más que ahora.

—Vale, y te iba a preguntar si utilizas Internet para escuchar música o bajarla habitualmente. Habías hablado de escucharla en Spotify hace un momento...

—Sí, sí...

—Y si lo utilizas también para hacer algún tipo de descargas...

—Sí, claro, sí, sí.

—¿Y qué sistemas utilizas?

—Pues la descarga de música, básicamente pues a través de webs tipo Taringa o Megaupload, toda esta historia. A través de ahí básicamente. Pero... escucho más que me descargo, la verdad. O sea, para mí, yo creo que una de las revoluciones más grandes que ha habido en Internet a nivel musical ha sido la creación de webs tipo Spotify. A mí eso me ha abierto un... un mundo de conocimiento de música que me parece algo muy revolucionario. Porque... es el descubrimiento directo en el momento. Antes incluso, en la época en las que empezaba todo el tema de la descarga y tal con el eMule y todo esto, pues la gente te podía recomendar algo y tu esperabas y te lo descargabas y tal, Ahora ya es un poco como una cosa muy directa, como que conectas a Spotify, vas a escuchar a tal persona pero es que luego a través de tal persona puedes clicar y escuchar eso y entonces me parece algo muy bueno para descubrir a gente. Entonces, descargo pero, a nivel de música escucho más que descargo en Internet.

—Y sobre tus amigos, sobre tu gente cercana, también crees que utilizan normalmente estos sistemas, la escuchan la descargan...

—Sí... yo tengo la sensación de que la gente se... sí, que se hacen un poco más o menos lo que yo. Quizás se descargan más que yo. Pero en mi entorno... creo que más o menos funcionan así. En otros entornos yo creo que funciona quizás más la descarga... lo que puedo escuchar y tal en gente más joven, yo que se así gente de 20 o algo así, la gente más joven, los alumnos que tengo también lo veo, que la gente se descarga... mogollón. Pero bueno, en mi entorno así cercano... creo que, más o menos la gente quizás se descarga un poquito más que yo pero bueno, que tiene un sistema parecido.

—Y te iba a preguntar, ya una pregunta un poquito más filosófica... tú crees que toda esta nueva manera de acceder a la música ha cambiado tu experiencia sobre la propia música.

—Mi experiencia... A ver pero...

—Sí algo más filosófico, tu experiencia o tu manera de... experimentarla música, no se...

—(silencio) Hombre, a mí me parece que ha sido una riqueza enorme. O sea me parece que al fin y al cabo esto para lo que ha servido es para conocer un montón de música que antes no hubiera podido conocer. O sea a mí eso parece la gran riqueza por encima de todo y... y me alegro de que la música... claro con todos los problemas también que puede generar todo esto pero... pero a mí me parece más lo bueno que lo malo, o sea el que cualquier persona que tenga conexión a Internet pueda tener ese mundo abierto a... a todo tipo de música, y cuando digo todo tipo me refiero incluso a música comercial y música que no es comercial. Porque la gran riqueza de todo esto es que uno puede llegar

desde escuchar a Lady Gaga, hasta escuchar también el disco de un grupo auto-producido. Incluso llegar a descargarse el disco de este grupo auto-producido lo cual es a*****te. O sea, al fin y al cabo... pero bueno experiencia... no, no siento que me haga experimentar la música de manera distinta, siento que... que me ha servido mucho como para aprender y descubrir cosas nuevas y... y para cuando estoy buscando un tipo de música en concreto que quiero escuchar, pues... llegar a ella con... con facilidad y con rapidez, ya te digo sobre todo a través de Spotify, bueno, también de Youtube, ¿no? Que también Youtube es una manera muy importante, claro que pensamos en Youtube a nivel imagen pero la verdad es que yo Youtube utilizo más a nivel música que a nivel de imagen.

—Lo que pone la foto quieta y pasa el audio...

—No, me refiero a que busco en Youtube, cuando utilizo Youtube, la mayor parte de lo que busco en Youtube es buscar grupos de música, buscar cantautores, buscar listas de lo que sea, ¿sabes? Haciendo un directo...

—Enfocado musicalmente...

—Sí, casi siempre Youtube lo utilizo enfocado musicalmente (silencio) Hay veces que veo cosas frikies, también, que es muy interesante (risa).

—Y ahora me gustaría que me contaras un poco sobre la difusión y sobre la distribución de tus trabajos y como ha influido Internet en la difusión de estos discos que te has auto-producido tú...

—Sí... bueno. Hombre indudablemente ha sido positivo, el poder divulgar.. yo... creo que una de las maneras, la manera principal en la que yo he divulgado mi música en Internet ha sido a través de Youtube. Yo lo que... lo que me ha servido, un poco más para dar a conocer mis canciones, es decir para... pensar como gente que no te conoce te puede conocer, yo o que más he utilizado es Youtube y lo que hice fue un poco grabar versiones de cantautores que me gustan, canciones que me gustan, grabar esas versiones tocándolas con la guitarra y luego también subir canciones propias y tener como esa dualidad. Lo cual me sirve para gente que a veces anda buscando a Serrat y... y me ve a mí tocando una canción de Serrat, pues bueno esa gente también puede ver que yo tengo cosas mías. Esa es la manera un poco en la que yo más he visto que me ha conocido la gente siempre. Luego bueno, pues todo el tema del mailing para los conciertos de... ir haciéndote con público, el Facebook todo, esto...

—¿Y página web tienes?

—Sí, página web tengo, sí. Pero vamos, a mí... al fin y al cabo... claro, hablamos de darnos a conocer en Internet, entonces tú puedes tener una... una web, pero esa web la gente tiene que saber que existe. Tú puedes tenerla pero ahora como haces para que la gente entre ahí. Entonces yo un poco la mejor manera que he visto para que gente que no me conoce me conozca ha sido siempre a través de Youtube. Y a través un poco del gancho de las versiones, ¿no? De... de cantar un tema de Silvio y... como también tengo mis propias canciones puestas ahí, pues un poco la gente llega a mis canciones.

—¿Y tus colegas cantautores hacen eso también? Cuelgan sus vídeo...

—Sí, mis colegas cantautores cuelgan sus videos, no hacen tanto el tema de la versión, pero si tienen sus vídeos, incluso colgados por gente que no son ellos, los han colgado sus propios fans y todo esto o yo que se... Sí se mueven mucho a través de Facebook y tal. Veo que la gente se mueve mucho con el tema de colgar los eventos, los concierto y tal, eee hay gente que sí que realmente... lo que pasa que todo este tema de Internet a nivel... cuando uno es auto-producido, la verdad es que cuando uno lo quiere hacer bien, se da cuenta de que es un trabajo... como otro cualquiera. Quiero decir que al final trabajar una buena difusión en Internet, lleva su tiempo. Y ya no es solamente el tiempo que te dedicas a mandar los correos... y es que también hay que hacer un cartel, te tienes que echar unas horas en Photoshop, si quieres hacer un videoclip, tienes que editar, tienes que grabar, o sea realmente hay un trabajo paralelo ahí, que va más allá de cantar y tocar que es toda una movida y a la que le tienes que dedicar tiempo, no? Y en mi caso eso a veces es un problema, porque como tengo el trabajo de

profeso... claro, a veces no te queda tanto tiempo ¿no? Tanto tiempo como para dedicarle a la difusión, si también quieres tocar en casa, si también quieres practicar, al final no te queda tanto tiempo.

—O sea que al final has acabado tomando tu todas las funciones que antes... pues si había una discográfica, hacían ellos...

—Sí, claro, y eso es lo que hacen gran parte de los músicos de este país. Lo que pasa que bueno, no es mi caso, pero cuando consigues ahí pasar un poco la vbarra en que las cosas empiezan a funcionar de una manera comercial, es lo que te contaba antes de otros cantautores, ¿no? Hay cantautores ahí que, sin estar en una discográfica si que han conseguido que les funcione un poco y han podido delegar parte de ese trabajo en una persona de su confianza que es el que le hace de *manager*, y... bueno ahí supongo que delegan un poco, ¿no? Pero la verdad es que es... en mi caso a veces es bastante locura que te tengas que dedicar por un lado a tu trabajo aquí en la escuela, por otro lado a ser guitarrista y cantautor y practicar todo eso con el tiempo que implica... y componer y todo eso y encima... dedicarte a promocionar. Realmente es un poco locura.

—Me gustaría que me contaras un poco como docente ya, como ha cambiado tu forma de practicar la docencia las nuevas tecnologías, a nivel del software que utilizas para ayudarte... o para... Todo eso como ha cambiado?

—Hombre pues muy positivo. Para... hay cosas que se las puedes grabar a los alumnos en casa, directamente, puedes hacer una base, o sacarla por ahí de Internet, una base que hagan los alumnos, los programas estos... hay dos programas ahí superútiles, el Guitar Pro, todo el tema de tablaturas de guitarra y también el... Band in a Box, para grabar bases de guitarra, para estudiar bases, tal. Y luego también pues todos los programas de edición, pues para arreglar partituras, hacer arreglos tú... en fin. Yo... a día de hoy me costaría dar clase si no tuviera el ordenador. De hecho ahora en clase también, pues eso ahora tengo un portátil en clase y eso para trabajar con los alumnos directamente sobre música... tengo ahora un portátil ahí que me.. chiquitito incluso para trabajar directamente canciones con los alumnos con la facilidad que te da ahí el... el Windows Media Audio de poder mover la barra en cualquier momento y vamos a practicar desde aquí y tal, no se qué... o sea que sí, sí.

—Y qué software más específico utilizas, para grabar y para mezclar...

—Para grabar Sonar.

—Y para transcripción de partituras...

—Para transcripción de partituras hasta ahora he estado utilizando uno que se llama OPUS que es más o menos sencillito, pero bueno, me servía. Y ahora estoy provando un poco con el FINALE, estoy aprendiendo FINALE. Y luego los otros dos que te he comentado, pues el GUITAR PRO y el BAND IN A BOX. Básicamente... esos cuatro, probablemente no utilizo muchos más... que esos.

—Y ahora te iba a preguntar un poco sobre el tema del conflicto que tiene que ver con el campo de la música, con Internet, con estos cambios que ha habido en estos últimos años... te quería preguntar un poco sobre el tema de los derechos de autor y los derechos de interpretación, a ver cual era un poco tu opinión a nivel general, para empezar.

—(Silencio) Eee... a ver. Vamos a ver...

—Primero te iba a preguntar, tu eras socio de la AIE, o de la SGAE...

—De la SGAE.

—Vale, claro porque eres compositor, y entonces...

—Sí, claro eso... También tengo los temas registrados ahí en la Propiedad Intelectual y todo eso. Pues vamos a ver, en un... yo parto de la base en que... creo que cuando una persona compone algo, y decide ofrecerlo de una manera comercial, ¿vale? Por que hay gente que puede decidir no ofrecerlo de una manera comercial, pero bueno... decide ofrecerlo de una manera comercial, yo creo que... eso cuando

menos debería cuidarse o respetarse, ¿vale? Lo que pasa que... bueno, también creo que... se ha demonizado mucho... a veces se... el tema de acceder a la música a través de Internet o el tema de bajarse música a través de Internet ¿no? Yo por ejemplo creo que un error muy grande que ha cometido la SGAE y todos los colectivos de gente que... de artistas que defendían esa defensa de derechos a ultranza es que... han comparado... la venta directa de un disco con la descarga de un disco. Y no es lo mismo, porque una persona, yo que se, no voy a hacer una media porque hay gente que se descarga más y hay gente que se descarga menos, pero... imagínate que este mes, que tampoco suele ser la media que yo hago, pero bueno, imagínate que yo me descargo 5 discos de Taringa, ¿vale? La SGAE siempre ha interpretado que se están perdiendo... que hay 5 artistas que están perdiendo lo que cuesta su disco, y eso no es real. Porque en la época en la que el pirateo no existía yo no me hubiera comprado 5 discos. Simplemente yo no hubiera accedido a la información de saber que existen estos cantantes, a sus canciones, tal... Entonces creo que tampoco se ha hecho de una manera... inteligente, porque al final lo que se ha hecho ha sido demonizar esto y... y al final es algo tan absurdo como, pues como cualquier conducta prohibitiva, ¿no? Al final las conductas, siempre todas las conductas prohibitivas de todo en la sociedad, ¿sabes? Pues al final lo que provocan es rechazo, de mucha gente. Hay gente que sí agacha la cabeza con eso, pero la mayoría de la gente al final lo que provocan es rechazo. Pero... hombre, pero no me quiero ir a ese extremo, también creo que... que es verdad que hay artistas que quizás han perdido... quizás no son los artistas de más renombre, pero quizás artistas que estaban un poco más ahí... que ni eran los más conocidos ni lo menos, quizás si han visto como han sufrido más con el tema este de los derechos de autor. Lo que pasa que también es cierto que han ganado por el tema de los conciertos. Por ejemplo a mi Internet me ha servido para ir a un concierto de gente que antes no iba... que antes no iba porque no sabía que existía, o si sabía que existía, pero no lo había escuchado nunca, ¿vale? Internet me permite escuchar a gente que sí, que bueno, que yo sabía que estaba ahí pero que nunca le había hecho mucho caso. Y a raíz de esto, pero que nunca le había hecho mucho caso. Yo sobre todo, ¿eh? Albert, para que lo publiques ahí en la entrevista... Yo... ya se me ha ido lo que te iba a... y era... era bueno...

—¿Era bueno? Bueno, luego saldrá, no te preocupes...

—No era algo esto de... de los conciertos... eee... (unos pájaros nos roban la tapa y les tenemos que auyentar) Bueno, ya no me acuerdo de lo que iba a decir, pero que bueno, que a nivel conciertos creo que... Internet ha sido bueno, ha permitido que se haya conocido a mucha más gente y... bueno. A veces creo que también se trata de... de defender a capa y espada la descarga por una... una cuestión que es un poco hipócrita, es decir... yo creo... a mi me sorprendía mucho cuando empezó todo el tema de debate de los derechos de autor que a veces cuando sacan el micrófono a la calle, y es algo que se puede comprobar fácilmente cuando te pones a ver cualquier entrevistas, la gente criminalizaba mucho contra... las discográficas, contra determinados artistas... y sí es cierto, pero yo creo que en el fondo hay... hay algo que no se está diciendo y que es la principal verdad, y es que, cuando algo... ya, ya se lo que iba a decir antes. Cuando algo se consigue gratis... bufff... yo que se, es una realidad, yo creo que es algo que han hecho mal, por ejemplo, algo que ha hecho mal la SGAE es no darse cuenta de que esto tiene ya realmente muy difícil solución, o sea que los tiempos han cambiado, la tecnología ha cambiado... y es que no se puede luchar contra ella, y creo que por mucha ley que se intente meter para... proteger los derechos y que sean como eran antes es absurdo. Esto, eee saldrá una ley pero luego saldrá una triquiñuela a través de Internet, saldrá otra...

—Pero es una lucha que se prolonga así como...

—Claro, yo creo que hay algo que se tiene que entender, y aunque sea, yo se que duro, para... muchos autores, para las grandes empresas, porque han dejado de ganar los millones y millones que ganaban en la época del CD y ahora pues ganan menos e incluso los artistas de primera fila que antes ganaban millones y millones y ahora quizás ganan menos. Pero es que... es así. O sea el... Internet ha permitido que la gente tenga un acceso más libre a la música y... lo que hay que hacer es, yo creo que es inventar nuevas maneras... las empresas tendrán que inventar nuevas maneras de convencer a la gente... de darles algo que no les da la descarga gratuita, porque la descarga gratuita es que... claro, es que es gratuita y contra eso, ¿cómo se compite?

—Hace un momento me estaba diciendo que... o sea estabas como dejando caer el tema de los directos y del cambio un poco de modelo, lo que podríamos llamar un modelo de negocio entre lo que es la música vendida en disco y lo que sería el directo... entiendo supongo que como músico, el tema este de que los músicos de directo gana más dinero en el directo que en el disco, que se dice siempre como un poco argumento a favor del tema de las descargas. Yo el otro día estaba pensando precisamente en perfiles distintos dentro del mundo de la música y hay gente que se dedica efectivamente a la música en directo,. Pero hay gente que es música y no se dedica a la música en directo, gente que compone para terceros, arreglistas, productores, técnicos de sonido de estudio, y todo eso... que en el fondo supongo que... la recomposición de toda esta estructura, claro... hay algunas posiciones que no se reconfigura tan fácilmente como decir “este va al directo”

—Ya, claro. No, no, no... claro, es así. Efectivamente el arreglista si que cobra por derechos de autor... eee... directamente. Claro, pues ese es el tipo de cosas que habría que ver como...

—Mirar organizadamente, caso por caso incluso...

—Claro, como se organiza, ¿no? Lo que pasa que bueno, ahí no nos tenemos que olvidar que las empresas discográficas son EMPRESAS discográficas.

—Y además DISCOGRÁFICAS, no MUSICALES. La música son muchas cosas...

—Y entonces al final, hay que ver realmente como gestiona eso la empresa y como están protegidos esos arreglistas a nivel... empresarial, claro. Porque... claro, efectivamente, las partes que no pueden ir al directo, o sea el músico, el que no es el cantante, el que no es músico del grupo... pues efectivamente no puede ir al directo y no puede llevarse esa parte, claro.

—Y el papel de las discográficas, porque se habla mucho del tema de las entidades de gestión, de la SGAE. Digamos que aparecen mucho más en prensa y en todos los medios de comunicación que luego lo que serían las grandes empresas multinacionales que se han dedicado siempre al negocio del... del soporte disco. ¿Cuál es tu opinión un poco sobre...? Porque hace un momento hablabas sobre esos artistas medios que a lo mejor se han visto un poco perjudicados por la nueva situación. ¿Qué... crees que ha sido? Una especie de paso atrás de las discográficas... una especie de recrudescimiento de sus contratos para defenderse de una especie de... una especie de agresión...

—Sí, sí, claro, yo creo que si antes no estaba claro, yo creo que ahora ha quedado clarísimo. O sea, una discográfica es una empresa, con la voracidad de cualquier empresa. Entonces ellos han seguido... lógicamente hay empresas que no, ¿no? Hay empresas discográficas más pequeñas...

—Hay sellos independientes todavía...

—Sellos independientes claro, en los que quizás se ve que dentro de que son una pequeña empresa que tiene que subsistir y que tiene que tener sus mínimos de ganancia para que eso funciones, pero... yo creo que el gran problema... lo que se ha visto claramente y que también los usuarios no hemos echado un poco en masa con el argumento de las discográficas tal es que ganan mucho, es que ha quedado muy claro, es que realmente las empresas discográficas en la época del CD eran de las empresas que más ganaban en el mundo. Entonces ha quedado muy claro, determinadas empresas discográficas lo que eran. Lo que eran es empresas que iban a sacar la mayor PASTA posible. Entonces en cuanto ese juego se les ha caído ellos siguen intentando sacar la mayor pasta posible. Son empresas de estas gordas que van a lo que van y a los beneficios altos y... y han utilizado mucho el argumento de que han tenido que despedir a muchísima gente, pero bueno como el típico argumento que ha utilizado muchas empresas grandes en este país que... que parece que es que no les ha quedado otra posibilidad que despedir a un montón de gente, pero claro esta posibilidad que les queda es porque ellos antes que nada anteponen que sus beneficios tienen que ser 20, no pueden ser 15, tienen que ser 20, ¿no? Entonces yo creo que también el usuario medio también se ha dado cuenta de que al final... la pérdida que tenía una

determinada discográfica, no era que la discográfica cerrara, era que... o sea era que la discográfica podía despedir a parte de sus trabajadores, pero no porque la discográfica se fuera a pique, sino porque la discográfica decía que de este techo de beneficio no se bajaba, y como no se baja, tienen que rodar las cabezas que tengan que rodar, entonces...

—Y como músico y en tu experiencia, digamos personal, tu trayectoria y tu difusión utilizando eso desde Youtube hasta todas la herramientas que estás a tu alcance, sigues considerando como todos, posiblemente todos considerábamos hace unos años que las discográficas, la estructura industrial que distribuye que hace la promoción... ¿son necesarias ahora? ¿Son... imprescindibles quiero decir...?

—Hombre a un nivel grande sí...

—Para ser superventas, claro...

—Claro, a un nivel de superventas, aun nivel de Shakira, sí. Claro, es que no puede ser de otra manera, sino como... como llevas tu discos a todo el mundo, como... sobre todo como distribuyes, sobre todo la distribución, que es un poco... una de las partes más complejas. Eee... bueno supongo que va en función del artista si eres un artista que mueves muchísimo, es como todo, necesitas un montón de gente trabajando para ti, si eres un artista que te mueves mucho en España, pues necesitas una oficina de gente en España trabajando para ti, si encima llegas al mundo, pues necesitas oficinas por todas partes del mundo, entonces... pero si te refieres un poco a artistas así... no tipo yo que eso lógicamente, gente un poco del *underground* yo creo que hoy en día se puede mover perfectamente. [MIN 46:50] Gente así que no está muy arriba, yo creo que hoy en día ya realmente no le hace falta una discográfica como se entendía antes. Gente que no está muy arriba. De hecho... o sea, hay empresas pequeñita que se han empezado a crear para funcionar de otra manera, eee... claro porque como se han dado cuenta que ahora se puede hacer la difusión... que a través de Internet se puede mover mucho, se han creado pequeñas empresas de *management*, que se dedican a llevarte todo eso, en cosas que... yo que se, que te crean una lista de mail, que te crean la cartelería... empresas que hacen un poco todo ese trabajo que te decía antes de difusión, que son empresas pequeñas.

—O sea que al final ese trabajo está ahí pero se redistribuye y se vuelve otra vez a... o sea pequeñas empresas se dedican a...

—Claro, claro. Hay empresas pequeñitas que... o sea a mi me ha llegado información de empresas que me han propuesto... buscarme conciertos no tanto, pero sobre todo el tema de darme una lista de *mail* importante o de hacerme la cartelería o hacerme un videoclip, pero no dejan de ser empresas pequeñas que, pues eso, te cobran... cien euros al mes para hacer un poco de *manager* en ese sentido. ¿Sabes? Cosas que bueno, para gente como nosotros pues si más o menos te va un poco bien pues te lo puedes plantear y... o sea que...

—Y te iba a preguntar un poco sobre los músicos, ya como colectivo... ante este conflicto del que estamos hablando, tú crees que el posicionamiento es sólo una cuestión de situación de decir el que está vendiendo mucho en un muchos sitios o el que está tirando... auto-gestionándose o influyen otras cosas?

—A ver a ver, repíteme la pregunta...

—¿Es una cuestión solo de posición, digamos en el mercado de decir yo vendo mucho luego estoy en contra que se difunda la música gratis en internet, yo vendo poco y esto me ayuda a difundirme y por tanto me gusta que así se haga y gano en lo directos? O sea crees que es una cuestión de posicionamiento de la vieja guardia contra la nueva vanguardia? ¿O no es tan sencillo? No se...

—Hombre, la mayoría de la gente que está en un nivel de ventas más bajo... generalmente... defiende todo lo novedoso que está pasando a nivel tecnológico eso es cierto, pero el... en los que están más arriba hay voces discordantes. Entonces... es verdad que a nivel general parece que lo que están arriba

defienden todo el tema de los derechos de autor, porque claro, les interesa... no solamente les interesa a ellos, les interesa a las discográficas, no nos olvidemos que estas personas son productos... como una lata de tomate, exactamente igual. Es decir... ¿sabes? Nestle tiene sus marca...

—Como Prince, marca registrada...

—Claro, o sea cada empresa tiene sus productos y las empresas discográficas tienen sus productos que los productos son los cantantes, entonces no solamente eee... a veces las opiniones de estos artistas no son tan fácilmente opiniones reales de ellos, ¿no? Como un político pertenece a un partido político y tiene que tener cuidado... de lo que dice. Esta gente no nos olvidemos de que pertenecen a grandes empresas y estas empresas está claro lo que dicen. Pero bueno, aun así, dentro de eso hay gente... hay voces discordantes como... pues como Sabina o como bueno, otros artistas que se ve que aunque quizá a lo mejor note dicen claramente que están a favor de todo el tema de descargas de Internet y tal, pero bueno, por lo menos... se callan un poquito y no entran ahí tan al trapo como Ramoncín, ¿no? Por ejemplo. Entonces bueno, yo creo que es una cosa que va un poco... que va un poco más allá.

—Bueno y sobre el tema del canon digital y... estos conflicto que han salido últimamente, ¿tú que opinas sobre el tema de construir gravámene a... el tema canon y todo eso?

—A mi me parece un error, pero sobre todo porque es que no hay una garantía de que... de que esas... de que eso que se saca vaya realmente a quien tenga que ir. Entonces... no, o sea me parece, vamos me parece un, un impuesto puesto así... me parece como una rabieta de la SGAE y de las discográfica que bueno, que han conseguido darle salida y tal, eee pero vamos no me parece para nada una manera de... es una de las cosas, me parece una pataleta de no entender que los tiempos han cambiado y que las cosas ya no van a funcionar jamás así por mucho que se empeñen. Es que no van a funcionar. Es que además fíjate hasta que punto llegaba esta pataleta, o sea ami no se me olvida el detalle de, por ejemplo de sacarte una película de un videoclub o de comprarte una película en DVD nuevo y que el arranque del DVD sea el famoso vídeo de la SGAE... el el que salía esto... gente robando un coche y tal... ¿Pero como le estáis diciendo eso a alguien que se compra una película original? O a alguien que alquila pagando lo que sea en un videoclub, ¿no? O sea, eso demuestra hasta... o sea hasta que punto se enrabetaron con todo esto y... y para mi lo han hecho... muy mal, ¿no?

—¿Y sobre la Ley Sinde?

—Bueno aunque te diré que no estoy superpuesto en la ley... en la Ley Sinde, pero bueno, yo creo que... es lo que te decía antes. Yo creo que son parches que se le ponen a algo que no va a volver a ser como era. O sea yo creo que cuando... que al final se inventarán triquiñuelas y maneras de hacer en Internet que al final la Ley Sinde quedará obsoleta y dará igual, habrá que hacer otra ley, imagino, para volver a prohibir la descarga en Internet, pero yo creo que es algo que ya no se puede... que no se va a parar. Y yo creo que hacen bien las empresas que están tratando de darle una vuelta a esto en ver como podemos hacer para ofrecer algo distinto a la gente... en fin, yo que se, pues por ejemplo todo este tema, el mismo Spotify como ha pasado de, bueno de ser un espacio completamente gratuito, bueno ahora ha pasado a, a través de una cuota de tanto al mes, pues escuchas música, tal de manera ilimitada. Bueno, me parecen soluciones, que supongo que no son comparativas a las ganancias de las empresas de hace muchos años, pero me parecen soluciones muy sabias, ¿no? Como decir, bueno es lo que hay y vamos a ver como le sacamos un... una riqueza, cómo le sacamos un beneficio empresarial a esto, ¿no? Pero encima teniendo en cuenta que las cosas han cambiado, que ya no son como antes.

—Y a medio, largo plazo, cómo crees que, ya para terminar, cómo crees que acabará todo el tema... como crees que evolucionará el mundo de la música, en estos próximos años con los cambios que ha habido en las nuevas tecnologías, los que parece que va a haber, las rabetas de la industria, la lucha constante...

—Yo supongo que en general, todo esto va en beneficio de... de la gente más *underground*, o sea yo creo que Internet ha permitido que un montón... que antes lo que solo podía pasar por el filtro de una discográfica, ahora ya sea conocido, o sea es que el cambio es muy positivo, porque tú imagínate que

antes para que tuvieras una posibilidad... toda la posibilidad pasaba por el crédito de alguien en una discográfica, por que alguien dijera “esto que haces nos gusta”, sabes?

—No tenía ni por que estar relacionado con la música esa persona

—No, no, de hecho mucha gente no estaba relacionado con la música. Ahora Internet, y lógicamente va a seguir siendo así, permite que por lo menos sea... o sea los que van a escuchar esa música sean los que decide, es decir el público escuche, tu luego ya como artista tienes que tener la habilidad de como te puedes mover para llegar a mayor número de gente en Internet, pero... entonces yo creo que el futuro va a seguir un poco, bueno, se van a crear como empresas más pequeñas que irán moviendo esto, como siempre habrá artistas superventas y esos artistas superventas serán gestionados por compañías gordas, porque es difícil que sea de otra manera, entre otras cosas porque necesitan compañías gordas generalmente para llevarlos, pero que ya se han creado y se van a seguir creando empresas pequeñas que gestionen a... bueno a artistas más intermedios, y tal y... Internet va a ser, va a seguir siendo un sitio estupendo, primero para conocer música, para cualquier usuario, para conocer y descubrir música y luego para los profesionales de la música para... bueno, para tener una herramienta gratuita de darnos a conocer, ¿no? De entrada gratuita, darnos a conocer y en la medida en que uno encuentre la medida de ir subiendo escalones pues bueno, acceder a lo mejor a empresas más pequeñas que te pueden dar los servicios de la música que te pueden dar los servicios de la música que antes te daba una gran discográfica pero con la ventaja de que son empresas más chiquititas, más accesibles y que bueno, que te pueden servir perfectamente a medida que vayas subiendo de escalazón, a nivel comercial, te digo, claro.

—Bueno pues muchas gracias * por participar en esta investigación.**

—Nada, un placer.

ENTREVISTA A JR48

—¿Estamos grabando? Sí estamos grabando, estamos con *. El tema de la tecnología y tal en tú casa, tenéis... cuantos ordenadores tenéis, que tipo de conexión a Internet, y todo eso...**

—Sí... tenemos cinco, cinco ordenadores,

¿Cuántos sois en casa?

—ADSL... Somos cuatro. Tenemos tres portátiles y dos de mesa. Uno, bueno recientemente adquirido, que es este de aquí, para María. Y bueno, a ver... lo utilizamos... yo la verdad es que con los portátiles, el portátil me lo llevo habitualmente... bueno, va conmigo un poco, ¿no?

—Y lo usas para el trabajo y para...

—Lo utilizo... bueno, pues eso, para leer y... por el camino, un poco en vez de llevarte el libro te llevas los textos en el portátil.

—Entonces tú entiendes de informática, más o menos, eres...

—Sí, a nivel de usuario sí. O sea bueno pues algunos programas y tal, pero vamos que el tema de leer textos y tal tampoco requieres... en principio vamos.

—La gente de tu entorno, la gente crees que también entiende más o menos... y que tiene ordenadores y los usa y eso...

—Sí, bueno, de mi entorno es evidente. Mis hijas, sí, y mi... y Ana también. Quizás menos, bueno... Irene... Irene, pues vamos, lo tiene integrado, ya forma parte un poco de su actividad y María pues va entrando, poco a poco... A ver... lo que utilizan habitualmente los de 15 años, pues eso... el Messenger, los Chats, y esto y bueno forma parte de su propia educación...

—**Claro, relaciones...**

—Yo es un aspecto que quizás utilice menos, bueno sí los correos, los e-mail sí, eso sí, pero el tema de sentarme y poner a... esto ya es más difícil, más difícil porque ya si estás es otras cosas y no dispones de ese tiempo que puede disponer el adolescente, estar con los amigos y tal, es más complicado, yo... puntualmente enviar mensajes y tal pero todo es muy...

—**Funcional, ¿no?**

—Funcional y muy directo, ¿no? Y cuando he de hablar con alguien hablo en mi despacho o nos reunimos y tal y hablamos cara a cara. El cara a cara todavía fun... o por teléfono. Sí, yo lo encuentro más cercano. Precisamente el otro día estuve en un tema de trabajo de videoconferencia y bueno, hay unas diferencias claras, ¿no? Y para mí eso es palpable y manifiesto...

—**Te costaba más el...**

—Claro, porque además si va todo bien, va todo bien, pero es que había una historia de que... bueno, ya sabes el tema de las videoconferencias van a destiempo, a veces, cuando hablas el gesto, sabes entonces era en cuatro puntos diferenciado, entonces bueno sí, escuchabas bien y tal pero bueno, te pierdes bastante cosa...

—**El gesto y todo, no te transmite...**

—Claro, es simpático a veces porque había uno... (risa) fue gracioso, que además al hombre le gusta mucho el aspecto de la informática y se nota que, no se que le pasaba al foco que lo iba oscureciendo de manera que nos veías a nosotros así mirando como hablaba el que fuese y a este viendo como subía la intensidad o bajaba (risa) según al botón que le diese ¿no? y esto ocurrió durante una hora y pico ¿no? Porque él cuando no hablaba pues andaba con el trájín porque además es curioso, quizás sea del grupo el más antiguo pero es una persona muy dedicada a... vamos que le interesan mucho los temas de informática, y además lo tenemos como referencia para temas de estos, entonces su gran objetivo durante la reunión fue vamos, fue el a ver si ya por fin salía bien en... entonces bueno, es lo que ocurre. Si estás en un espacio a... pues eso estábamos pues a 500 km cada uno pues se pierde un poco bastantes cosas, y eso que la reunión era... vamos era de organización y vamos, era de interés para todos, pero... claro es complicado...

—**Ya entremos un poco en el tema de... de la música porque te quería preguntar un poco sobre tus grupos musicales que más te gustan los gustos un poco... que más te gustan, que es lo que más te gusta escuchar y que es lo que más te...**

—Bueno, yo en la música tengo... gustos variados, me gusta desde la música clásica, el blues, el pop, el rock, yo creo que me gusta prácticamente todo. De lo que escuchaba en la juventud de... incluso a conciertos, pues... pues había ido a ver a Supertramp, a Bob Marley, a los Rollings he ido, bueno a los Rollings hasta, hace poco, porque es uno de los grupos que... a Police, eee... bueno estos grupos de... de los 80 y luego bueno, Deep Purple, bueno un poco...

—**¿Escuchas frecuentemente música, te gusta en general escucharla...?**

—Sí, sí en general sí. Además ahora ya me he incorporado a cosas nuevas que proceden de *** (su hija) que bueno, que son músicos más actuales que ella escucha, pero quizás no los puedo nombrar como pueda nombrar...

—**Claro...**

—Bueno, Eminem sí, por ejemplo... era un... este tipo de músico también me gusta. Y la verdad es que es algo en lo que no tengo límite, no... Me gusta también la música de cantautor, por supuesto, y... bueno recientemente he estado escuchando a Cecilia, imagínate.

—**Ah, bien, bien, has estado recuperando las viejas...**

—Y además, mira... el último, porque yo por ejemplo cuando viajamos y tal hago CDs con música

variada claro es muy sorprendente. Pues este tenía primero a Lluís Llach, eee... luego la segunda, el segundo era Los Manolos, fíjate tú los Manolos (risa), el tercero eee... a ver... Cecilia, bueno, no te los voy a decir... te voy a decir más o menos lo que hay... ¿no?

—**Los hacías tú, ¿no?**

—Sí, sí, lo hago yo, pero ya hace años. Cuando viajamos y tal les pongo, porque me interesaba esto, que ellas escuchasen. Pues bueno, lo que te decía: Cecilia, Sinistro Total, fíjate tú, ¿no? Los cambios.

—**(cantando) Minha Terra Galega (risa)**

—(risa) Carlos Nuñez, también luego también yo que se, Status Quo, los Rollings, alguna canción de los Rollings, yo que se, Miguel Ríos, no se, variedad absoluta, alguna de Mozart, por ejemplo la 40 de Mozart, emmm... luego música de piano... yo que se...

—**O sea lo más ecléctico posible ¿no?**

—Exactamente. Entonces una variación de manera que... que claro, lo cambios estos por ejemplo a mi hija... a María le resulta muy... pero ya se va aficionando ya por ejemplo pasa mucho que dice “va esto es un rollo, lo otro nosequé” y luego al final de las vacaciones y tal y “ah, pues esta...” y ya un poco va matizando sus propios gustos, ¿no?

—**Claro, es cosa de... de oír ¿no?**

—Claro, Pink Floyd, por ejemplo esta de Wish you where here es una canción que ya se ha convertido en himno, ¿no? Que a veces ya la cantamos, cosa que antes, “¡jo esta canción, tal...”

—**Y qué te iba a decir y... y esa música de donde la sacas, normalmente te compras los discos o los bajas de Internet o cómo, cómo lo... los sueles hacer.**

—Bueno... hay de todo... pero yo bajar de Internet no es que baje mucho. La verdad es que yo normalmente si me gusta algo o algo a lo mejor que hace tiempo que no... lo compro. Y luego discos, yo me acuerdo una... fíjate me acuerdo de una anécdota. Mi abuela, en el año 90 y pico me regaló un disco de Sting.

—**¿Ah sí?**

—Una cosa espectacular de la abuela. Porque yo tenía, yo le di alguna referencia y tal así más de foto, pero ella me fue y me compró aquel disco.

—**¿Disco de vinilo o que?**

—Sí, sí, de vinilo. Entonces, algunos de vinilo me los he vuelto a comprar en CD. Los tengo ahí, los de vinilo los conservo. Por ejemplo el Keith Richard, no, el Keith Richard no, el Keith Jarrett, es un tipo que me gusta también, también el Pepe Pardo, el del saxo, y luego así... también hay épocas ¿no?, a lo mejor también escucho un poco más, pero siempre bastante ecléctico ¿No? A mi sobrino también lo... lo he escuchado (*contacto).

—**Ah, sí. Y que te iba a decir... normalmente cuando... si utilizas algunas veces Internet, ¿que programas utilizas?**

—Eee... bueno... los... los de Microsoft, los típicos: El Power Point...

—**No, no, me refería a lo de la música y eso, por si utilizas...**

—Ah, para bajar...

—**Sí, para bajar o para escuchar, lo que normalmete...**

—El... el eMule... a veces el... pero ya te digo, yo muy poco, incluso últimamente Irenen me ha hecho, bueno... el... Escoti...

—**Spotify**

—Spotify, pues este también lo escuchaba, porque además lo ponía ella y ya que estamos pues ya lo escuchamos... Pero no, yo personalmente incluso si necesito algo pues yo le digo sabes, por no ponerme y tal... no es que sea yo muy... Yo por ejemplo sí que hago todavía... a veces me voy a Discos Castelló que es lo... y a veces aquello... un poco...

—**¿Qué es, una tienda de aquí de Barcelona?**

—Sí, es de lo poco que queda... sabes? está en Barcelona, en la calle Tallers.

—**Ah, Tallers es donde estaba todo lo de la música y...**

—Sí, al “carrer Tallers”, sí, sí. Entonces allí te pierdes un poco porque tienen mucha cosa muy variada, y entonces yo a veces por el teatro también y tal, de en temas de músicas, pues bueno, te sumerges allá y buscas. Y bueno, tengo música hasta de indios americanos, es decir...

—**O sea que te gusta, que eres un melómano, ¿no?**

—Sí, sí, me interesa, sí...

—**Y entonces, claro, la gente de tu entorno... ¿tú eso como lo ves? A lo mejor la gente de tu edad, los que conozcas del trabajo, los amigos crees que también dominan más o menos o si les gusta la música buscan y...**

—Sí, yo creo que sí... Bueno, yo por ejemplo con mi hermano que nos llevamos dos o tres años somos un poco del... sabes, del... vamos, los Rolling, los Beatles, vamos yo al principio, con mi primo también, él me introdujo en... el es gallego que estuvo estudiando arquitectura durante un tiempo... yo por ejemplo escuché con él, yo que se... el rock and roll del John Lennon... Starting Over me parece que era, que era en vinilo... también porque a él le gustaba escuchar música de este tipo, un poco esas referencias más inmediatas y... bueno, yo me acuerdo en cinta de haber escuchado por primera vez a los Beatles, que fue una cosa...

—**En cinta de casete...**

—En cinta de casete sí...

—**¿Sobre que año eso sería? ¿Sobre que época sería?**

—Pues no se... sería en... antes de los 80 seguro... En el setenta y... setenta y poco... o sea que yo era pequeño...

—**Claro, claro...**

—Tenía 11 años o... pero fue muy impactante, la verdad, porque claro, era un tipo de música que no...

—**Tu que edad tienes exactamente...**

—Yo 48.

—**Y que más te iba a preguntar... Sobre tu experiencia de la música... por ejemplo el tema este de que ahora tú a través de la tecnología puedas hacer tus CDs combinados con música o el hecho de que puedas bajarte un... tú crees que esto ha mejorado eso tu experiencia de la música o la ha cambiado en algún aspecto... o... como lo sientes respecto a tu experiencia de cuando eras más joven.**

—Por supuesto. Yo eso lo considero una cosa espectacular. Yo cuando me pongo delante del ordenador, cómo estudiamos y como se puede estudiar ahora, es aquello de decir, bueno es una cosa... fantástica desde este punto de vista, sin entrar en más cuestiones, simplemente el acceso a la información, ¿no? O sea me parece alucinante o sea si un poco reflexiono en eso pues... no se, es realmente de un valor incalculable, el acceso que puedes tener a tantas cosas, ¿no? Y que bueno, que lo tienes... lo tienes ahí, entonces me parece algo fantástico, porque... bueno y basta ver el funcionamiento en las bibliotecas como eran y como son, y vamos, nada que ver. Ahora es que ya... ni tienes que ir a la

biblioteca... te pones delante de... entonces me parece que... eso sí, siempre con criterio ¿eh? Yo por ejemplo a veces te comentan “No, has visto tal página o no sé qué...” Yo creo que lo básico en todo este tipo de cuestiones siempre es el criterio “por qué estoy aquí delante, para que, que es lo que quiero, etc” A parte de que evidentemente pues puedas navegar y buscar cosas y tengas un día de “esbarjo”, ¿no? de recreo, pero sí que funcionar por objetivos creo que es importante, quiero decir, hacia donde vas un poco, ¿no?

—**Tardas menos, quizás, ¿no?**

—Exactamente, ¿no? Es fundamental que pienses antes, ¿no? Pero claro es que tiene un componente lúdico el tema de la música, y bueno a veces... incluso me acuerdo que hice una colección o empecé a comprar sobre eee... cómo era, música de jazz en Cataluña, no se porque mira, medio, ¿sabes? Quiero decir... y luego encontré por Internet, aquello que... tampoco es... cuando tienes el día ¿no? De pues hoy me voy a dar un... (risa) ¿sabes? Me voy a permitir un recreo amplio ¿no? Pero sí que con cierto... con cierta orientación, siempre...

—**Y ahora me gustaría también que me dieras un poco, si tienes una opinión más opinión más o menos formada sobre el tema de... pues últimamente se habla mucho sobre el tema de los derechos de autor, de la SGAE, de las discográficas, me gustaría que un poco me hablaras de ello si te sugiere alguna cosas o que es lo que te...**

—Bueno... mmm. Yo de entrada creo que es un tema complejo y difícil, ¿no? de abordar. Eee... Pero sí que creo que es importante que la gente tenga acceso, ¿no? Acceso a las cosas y también creo que es importante que la ente que tiene derechos sobre... las cosas que produce, pues, se le respeten. Pero claro, es difícil de... visualizar, ¿no? El que una cosa... a lo mejor no... no haga como tapón de la otra, quiero decir, porque las lecturas son así, es un poco o blanco negro, ¿no? Entonces yo creo que bueno, la gente es muy positivo que conozca que sepa, porque es una manera también de, de crecer, ¿no? Para... pues bueno para la gente que produce, ¿no? Entonces, quizás habría que buscar una solución, una solución que... y sobre todo a grupos en los cuales el acceso a este tipo de... de bueno de música y tal pues dificultoso porque realmente es caro. O sea, a ver yo me puedo permitir gastarme 11€ o 12 pero... ostras, yo entiendo que en ciertas edades que además hay mucha necesidad de... consumir y de saber y de conocer pues bueno, pues les sea... vamos que tenga un peso importante para ellos. Entonces, bueno, es algo que... también entiendo la otra parte. Lo que pasa es que a veces llega a situaciones bastante esperpénticas de persecución, de aquel local que ha puesto... yo que se, “borriquito como tú” y viene la SGAE a pegarle un palo. O los yayos que resulta que han puesto durante... tal música de no sé qué... eee esto la verdad es que se lo tendrían que hacer mirar, ¿no? Quizá tendrían que buscar en otro sitio, ¿no? No se, es un poco la idea que tengo... en este momento, ¿no?

—**Y sobre los... los músicos. ¿Tú crees que ha cambiado la manera en que se produce y todo esto...? La cuestión de las nuevas tecnologías crees que ha cambiado la manera en que...**

—Total, yo creo que total. Además lo conozco un poco porque conozco alguna gente que lo hace... incluso un sobrino. Entonces, yo creo que claro, te lo puedes fabricar sin salir de casa, por lo que tengo entendido ¿no? Entonces me parece una cosa... Otra cosa es que sea de mejor, peor calidad... Y no sea en el estudio aquel de Inglaterra famoso... eso es otra cosa... pero, el acceso a gente... porque además, yo por ejemplo un día, me puse a mirar aquel solo que hay de Deep Purple con la guitarra...

—**¿Smoke on the Waters?**

—No, no, no, el... el... como se llama el... Highway... era la estrella... No, no, es un solo de guitarra ¿sabes? muy puntual, que bueno que salía por Internet que... que bueno que la gente cogía precisamente esa estrofa y había la tira de gente que salía allí tocando ese trocito en concreto. Luego a parte la gente que... bueno que graba algo y lo cuelga y tal... y bueno hay gente que ha salido a la palestra por todas esas historias... Y entonces, claro, eso también genera una sensación de libertad absoluta, que no dependas de no sé quién y si no conoces y si... yo me parece... otra cosa es también el acceso, ¿no? porque claro, tienes que tener unos equipos... una... pero bueno, evidentemente yo creo que es un paso

para mucha gente. Porque luego entre los propios grupos también un poco creo yo que se apoyan, el que tiene una cosa o tiene otra y se montan a la hora de grabar o montar sus cosas. Quiero decir que en ese sentido hay más facilidad de... ¿no?

—**Te suena a ti... a lo mejor has oído hablar alguna vez del Copyleft o de Creative Commons y todo este...**

—¿Copyleft?

—**Te suena eso de la filosofía del Copyleft y todo eso...**

—Sí, puede ser... pero no se ahora exactamente... Evidentemente Copyright... (risa) Copyleft, me imagino...

—**Sería lo... lo...**

—Lo contrario ¿no?, entonces... intuitivamente me puede sonar a esto, pero no... no en concreto a que se refiere. No lo se. No se exactamente.

—**Y tú como crees que va a acabar todo el tema, como lo ves así a unos años... una prospectiva así del tiempo... como crees que puede evolucionar el tema...**

—¿El tema de la música?

—Sí.

—Hombre, lo que ese está viendo... o lo que yo... un poco te transmite... mucha gente se está lanzando al directo. Y... bueno, los de antes y los de ahora. Hay mucho directo. Yo creo que eso es positivo, ¿no? para... un poco para salir adelante, ¿no? Porque probablemente tampoco tengan a lo mejor otra opción de... porque... lo otro, o sea la cuestión de grabar y tal, yo creo que bueno, que será una cosa como más de producción... muy concreta y muy determinada y es lo que decimos, irás a un sitio u otro en función de tu presupuesto y tal, pero luego está un poco lo que es el desarrollo... que tenga un poco que ver con tu propio desarrollo como individuo ¿no? de los propios autores. Luego hay de todo, no es lo mismo el cantautor que el que coge un ritmillo por ahí que más o menos cuaja y... bueno en eso también hay diferencia, ¿no? Pero bueno, lo que se ve, incluso lo que se comenta en ese sentido es que la gente pues está tirando de hace conciertos y de... de ganarse la vida un poco... en esa línea, ¿no? Y como veo de cara al futuro hombre, yo creo que la música continuará, yo creo que forma parte del individuo, de la sociedad, de la cultura, o sea... no se exactamente en que formas y tal... pero bueno, tirará adelante sin ninguna duda. No tengo... vamos ninguna duda.

—**Bueno ***, pues hasta aquí... hasta aquí la entrevista, y muchas gracias por participar.**

ENTREVISTA A MC57

—**Bueno estamos con *** y vamos a comenzar la entrevista. Vale, me gustaría primero *** que me contaras un poco eee... ¿en tu casa tienes ordenador?**

—En mi casa sí.

—**¿Cuántos ordenadores tenéis?**

—Pues hay... tres fijos y... creo que son dos portátiles

—**¿Y tú lo utilizas? ¿Eres usuaria del ordenador?**

—Pues... muy poco.

—**¿Pero sabes, más o menos...? Utilizas...**

—Bueno, se meterme en Internet y leer los periódicos y... en fin. Pero no mucho más.

—**¿Y qué utilizas? ¿Utilizas Google? ¿Sabes manejarte en buscar cosas?**

—Pues no mucho, la verdad es que no me he metido mucho...

—**Vale... y las pocas veces Así que te metes, ¿a que dedicas más o menos el tiempo, qué es lo que haces más?**

—A leer los periódicos... y... algunas veces a... por el Skype también hablando por Skype.

—**Con quién, con familiares, con...**

—Con mis hijos cuando han estado fuera estudiando o trabajando.

—**Ahá y así en comparación con tus amigas, con la gente así más o menos de tu edad tu crees que tienes... que utilizas el ordenador, Internet como ellas o más o menos.**

—Yo creo que mis amigas lo usan más que yo...

—**Más que tú...**

—También tienen más tiempo, también es cierto.

—**Tiene más tiempo ellas para dedicarlo...**

—Sí.

—**Y entonces el interés que tu tienes por eso o se... tú querrías aprender más tienes interés...**

—Sí, a mí me gustaría aprender más... la verdad es que sí. Y no lo descarto.

—**No lo descartas... Pues ahora me gustaría que... que pasáramos al tema un poco de la música, ¿vale? Me gustaría que me contaras un poco sobre tus gustos musicales, sobre la música que te gusta. ¿Qué tipo de música te gusta...?**

—A mí me gusta la música melódica.

—**Si quieres decirme incluso grupos, cantantes...**

—Bueno... grupos... no se ahora de memoria no... cantantes pues me gusta Serrat, me gusta... no se... John Lennon también me gustaba mucho y... yo que se es que me gustan muchos pero es que ahora mismo... así de repente no...

—**¿Y tu escuchas música frecuentemente?**

—A veces.

—**¿Y normalmente a través de qué sistema eee... escuchas la música? O sea, ¿a través de que aparato o de que... cómo... cómo lo haces normalmente?**

—Pues a través del... de los CD y cosas así.

—**O sea que tiene un aparato de reproducción, vale.**

—Sí.

—**Y respecto a eso que te decía... tú crees que escuchas más música o menos música que la gente que te rodea y que la gente que...**

—Pues no se yo ellas si escuchan mucha música... no se.

—**Vale, y ¿tienes reproductor de Mp3?**

—Yo personalmente no, pero en casa sí, mis hijos sí.

—**Vale, y qué te iba a decir... la radio. ¿escuchas la radio normalmente?**

—Bastante. Es lo que más me acompaña en casa.

—**¿Y que radio escuchas generalmente?**

—Normalmente Radio Nacional, alguna vez... la Cadena Ser.

—**¿Y escuchas alguna radio musical o así, o no?**

—No. Me pongo CDs y músicas y así.

—**Te iba a preguntar sobre tema de conciertos. ¿Tú asistes a conciertos? ¿Has ido a conciertos últimamente o te gusta ir a conciertos de algún tipo y tal...?**

—¿Conciertos de música? Lo últimos que he ido ha sido los de mi hijo.

—**Y también has ido así a conciertos de algún tipo de música en especial o has ido... no se...**

—Pues aquí en Pozuelo he ido a ver algún grupo también de Gospel y cosas así. Me gusta mucho también el Gospel.

—**¿Y tú eres una persona que compre discos normalmente?**

—No, no suelo comprar discos, no.

—**¿Y antes?**

—Antes cuando yo era joven sí que los compraba.

—**¿Y qué eran? ¿Vinilos?**

—Eran de los antiguos, de... de vinilo.

—**¿Tienes tocadiscos todavía?**

—Sí, sí, todavía lo guardo como una reliquia. Y tengo los discos originales, Algunos funcionan perfectamente.

—**Y tienes eso, tienes de Serrat...**

—Sí, tengo de todo. Yo que se... tengo hasta de ABBA, tengo... de... Sudamericanos. Hay muchos, muchos ahí...

—**Y te iba a preguntar. ¿Tú utilizas Internet para bajar música o escuchar música por Internet alguna vez?**

—Yo no, yo personalmente no. No lo utilizo pero mi hijo me baja... música y... y me la graba y la escucho.

—**Y sabes tu hijo qué sistemas utiliza o qué...**

—No, yo no. No tengo ni idea.

—**¿Y alguien más en la casa utiliza también estos sistemas o escucha música a través de Internet o tienes tu noticia de eso...?**

—Sí claro, a parte de mi hijo, mi hija también se baja música y escucha

—**Es joven tu hija también...**

—Sí, sí...

—**Vamos a pasar ahora al tema de opinión sobre el tema de conflictos de la música y tal... me gustaría que me contaras tu opinión más o menos sobre el tema de la SGAE y los derechos de autor y todo eso a ver si tienes alguna opinión sobre noticias que hayan salido o sobre.. alguna cosa.**

—Yo lo único que se de la SGAE es que cobran por todo, hasta por respirar me da la sensación. Y esto

tampoco lo encuentro yo muy bien. Y quieren cobrar derechos de autor y todo esto a todo el mundo... a las peluquerías por poner música, a los bares por poner música, o sea por todo quieren cobrar. A todo el mundo. Y no me parece bien.

—**Y sobre las discográficas... sabes alguna cosa te suena sobre las compañías discográficas...**

—Pues no lo se, en este mundo yo desde luego no...

—**Vale. ¿Y sobre los músicos? ¿Como crees que está un poco el mundo de los músicos?**

—Creo que está muy mal el mundo de los músicos.

—**¿Por qué?**

—Pues porque... no se, está todo muy saturado y... y no sé.

—**¿Te parece que hay demasiada gente que se dedica a la música o...?**

—A lo mejor será esto, que hay demasiados que se dedican a la música y... las compañías de música me parece que lo que querían antes era ganar mucho dinero, ahora no ganan tanto y... y repercute en los músicos.

—**Y te iba a preguntar... sobre los músicos ¿tú crees que ahora tienen algún tipo de oportunidad distinta por estas nuevas tecnologías como Internet, crees que eso les aporta... alguna cosa?**

—Pues no lo se... ¿a los músicos nuevos? Pues... quizás el meterse en Internet y bajarse las músicas allí o ponérselas allí para que la gente las escuche, quizás.

—**Como distribución...**

—Sí, sí, quizá les aporte esto.

—**¿Has oído hablar alguna vez de... del Copyleft o de Creative Commons? ¿Te suena de algo?**

—Pues no

—**No ¿verdad? Vale. Y por último a ver si me puedes decir un poco como crees que va a evolucionar todo este asunto del mundo de la música, de los derechos de autor, como... qué es lo que crees... ¿Como ves más o menos el futuro? ¿Crees que seguirá la cosa igual o...?**

—Pues no se como va a seguir, porque igual que los trabajadores tienen... están ahora mismo en muy mal momento y estamos en una crisis muy grande supongo que también tendrá que reventar por algún lado todo este tema.

—**El tema de la música también...**

—De la música.

—**¿Tú crees que la gente mmm... asiste más a conciertos que antes o menos que antes?**

—Yo creo que la gente que le gusta la música sigue yendo a los conciertos y hacen llenos cuando son conciertos buenos.

—**Pues muchas gracias *** por participar en esta entrevista**

—Pues de nada, no hay de que.

—**Primero me gustaría que me contaras un poquito sobre, sobre... digamos lo que tienes tú en casa de tecnología, de acceso a Internet, de ordenadores y todo eso, más o menos qué tipo de conexión tienes y todo eso...**

—Vale, se puede hablar de marcas, ¿no?

—**Sí, sí, claro...**

—Tengo una conexión de Jazztel de 20Mb, y la tengo distribuida en dos ordenadores de sobremesa, un ordenador portátil, tengo una Wii con conexión a Internet y tengo también una Play con conexión a Internet y un móvil que también tiene la conexión al mismo... o sea la misma conexión que tengo con Jazztel, todo eso tengo conctado a la red que tengo en casa.

—**Y tienes... tienes red local también... entre ellos...**

—Sí, entre ellos, sí pero bueno, se comunican la mayoría de ellos a través de un Wifi. Solamente tiene cable la Play Station, los demás van todos con un... o sea con una conexión Wifi.

—**Y normalmente cuando te metes en Internet, a qué dedicas tu tiempo, qué es lo que haces normalmente**

—Bueno normalmente me intereso por alguna noticia en concreto... eee suelo leer también bastante información deportiva, y bueno también de temas relacionados con películas juegos, eee... cosas así, no se si hay algún libro que me interese, alguna revista, cosas así es a la que dedico más el tiempo que entro en Internet, bueno luego lo normal, el Facebook si entras y... el correo y cosas así, no profundizo mucho mucho más a no ser que haya algo que me interese mucho y quiera saber de qué va el tema.

—**Y qué grado de conocimiento crees que tienes de informática comparado un poco con la gente que te rodea**

—A ver... yo entiendo, más que entender de programas informáticos entiendo más de temas de hardware, osea desmontar montar, sacar discos duros, meter discos duros, hacer ordenadores nuevos, de hecho yo creo que habré hecho ya unos 15 o 20

—**Porque te gusta, vamos**

—Sí, sin dedicarme a eso, y... y bueno, a ver dominar programas a fondo, quizás en estos momentos no haya mucha cosa que domine a fondo, lo que toco son más programas con los que puedas hacer o pasar películas que hayas filmado, o lo típico de presentaciones fotográficas, lo que es ya tema de Word y Excel... cosas así al dejar de trabajar pues la verdad es que lo vas dejando un poco de lado y difícilmente entras a yo que se a hacer algún programa donde grafiques cosas y tal eso normalmente pues al dejar de trabajar también lo vas dejando lo vas dejando y al final lo que haces son cosas que en aquel momento te vienen bien. Casi más como una distracción que como una obligación

—**Vale y ahora... ya hemos hablado un poco del tema de la tecnología y ahora quería que me contaras un poco sobre el tema de la música me gustaría que me contaras un poco sobre tus gustos musicales, sobre el tipo de música que te gusta, los grupos y cantantes que más te gustan y tal...**

—Bueno, mis gustos musicales, ya sabes que ya tengo 62 años y a ver hay gente nueva que a lo mejor ni la conoces. Mis gustos musicales pues son por ejemplo, no voy a decir que me gusta Amaral como al señor Rubalcaba, pero bueno, hay algunas cosas que las oigo, me gusta bastante Fito y Fitipaldi, alguna... alguna cantante que canta canciones antiguas, más que todo por mi madre porque a ella le gusta... le gustaba, bueno le gusta todavía la Concha Piquer y compañía, entonces pues por ahí trasteo y... a ver Julio Iglesias pues aún también me gusta y... qué más...

—¿Machín y estos...?

—António Machín ya no lo oigo mucho, aunque (risa) Angelitos Negros aún de vez en cuando la oyes... ¿Beatles? Bueno, aunque son de mi época, quizás al no dominar el inglés no te llegan del todo las canciones, aunque bueno, a base de oírlas, pues ya parece que sean parte de tu... de tu época y casi las entiendas sin... sin hablar el inglés. Los Rollings... bueno, en su época marcaron lo que marcaron y... actualmente incluso he oído algo de Pitingo y... no se quien más podría decirte... eee soy aficionado a... quizás algo a la clásica, no en exceso porque según qué cantantes te cansan, pero bueno voy oyendo un poco de todo, sin... a ver sin entrar mucho en los temas. SI hay algo, alguna canción nueva que oigo, porque a ver en el tema de la radio, la verdad es que cuando voy para arriba y para abajo siempre la llevo puesta y normalmente vas oyendo canciones pues nuevas que van saliendo y si hay algo que me gusta pues intento comprarlo y tenerlo en... entre mis discos guardado. ¿Oigo música con mucha frecuencia? Mmm... a parte de la de la radio que oigo cuando me desplazo, pues a lo mejor algún sábado y domingo cuando ya estás más tranquilo en casa...

—Lo pones ahí...

—Lo pongo y... y él va cantando, hay unas que te gustan más, otras que te gustan menos, pero bueno, vas oyendo.

—Pues mira precisamente te iba a preguntar si respecto a tu entorno tu crees que escuchas más música o menos música que la gente que te rodea, más o menos... o sea si crees que eres una persona que escucha bastante música o cómo te consideras

—Yo diría que... estaría por la mitad. Hay gente que... no se, quizás la gente joven oye mucha más música que yo. De todas maneras lo que esta claro es que al estar bastante rato en el coche y... moviéndote y tal es muy cómodo poner la radio y... a ver, tampoco te vas a estar siempre acosando ahí con las noticias que a veces son repetitivas y siempre dicen lo mismo... entonces hay mucha parte del día que sí que oigo música, sobre todo ya te digo cuando me muevo de un lado para otro. Eeee... ¿la gente de mi alrededor? Bueno, mis hijos, por el trabajo y tal tampoco creo que dediquen muchas horas a oír música... yo diría, pues eso que estoy, en la mitad, ni oigo mucha ni poca, yo creo que para mí la que oigo es suficiente.

—Me hablabas hace un momento, sobre las formas de escuchar me decías por ejemplo que en el coche... y por ejemplo cuando escuchas en tu casa qué lo escuchas, a trevíñes del ordenador o tienes un equipo de alta fidelidad...

—Normalmente lo escucho a través de un equipo de alta fidelidad, y... y también por la radio, los dos. Por el ordenador mmm... a no ser que sea algo concreto que tengo guardado en el ordenador y lo quiera escuchar, entonces si que lo pongo y... o sea pongo la canción y la escucho, pero sino, como el ordenador está en una habitación en concreto, eee... hay otro aquí debajo en la tele también que se puede utilizar para, no se para grabar cosas y tal, normalmente no... escucho más a través de... de un aparato de música que a través del ordenador. Aunque cada día la verdad es que es mucho más practico hacerlo a través del ordenador.

—Y Mp3 tienes, un aparato de estoy portátiles?

—Sí, bueno tenía... tenía uno pero lo regalé a cambio de un móvil (risas) 3G. Hicimos un intercambio, pero vamos tenía un Apple. Y bueno, hicimos un intercambio y yo me quedé con un móvil 3G de aquellos y... el otro se llevó el...

—¿Qué era, un iPod de estos...?

—Sí un iPod.

—Y... qué te iba a decir y por ejemplo vinilos tienes todavía o...?

—Sí, sí.

—Y tienes para escucharlos, tienes...?

—Sí, sí, tengo, tengo. Tengo un tocadiscos y... y tengo vinilos, vinilo que... bueno, ya son algunos de ellos ya son viejos y alguno queda de los Hombres G, de Julio Iglesias hay alguno, eee... Mocedades, gente de esta está por ahí todavía... guardaditos, guardaditos, sí, sí, y la verdad es que sí que funciona. De vez en cuando pues aún pongo alguno porque a mi mujer le gusta.

—Para escuchar ahí... recuperarlos...

—Y no se oyen mal, se oyen bien. Lo que pasa que claro, hoy en día esto ya está casi desaparecido en combate, ya es difícil entrar en una casa y que tengan el tocadiscos con vinilo a no ser que sea gente que le guste mucho mucho la música y los tienen guardados y... de vez en cuando los ponen. Lo mejor era el megáfono que tenía mi abuelo, aquel de la voz de su abuelo, que estaba la cabeza del perro y... y el aparato aquel que parecía un micrófono con una oreja grande y aquello era lo bueno, pero ahora ya, es difícil encontrarlo.

—Y bueno, te iba a preguntar, como me hablabas antes de las radio que escuchabas la radio en el coche normalmente, qué radios sueles escuchar, musicales?

—Normalmente escucho eee... cuál te podría decir... la de los 40 principales, la escucho, escucho Cadena dial, que tiene una música variada y normalmente... casi todas son en castellano y... de música no escucho muchas más, escucho esas dos emisoras normalmente, también hay otra que se llama Kiss FM que también de vez en cuando la escucho, y no mucho más porque las tengo pre-sintonizadas y es más fácil darle al botoncito y ahí... que no me interesa lo que dan en una, pues puedo pasar a la otra. Y esas son normalmente las que escucho, no escucho mucho más.

—Vale, y ahora te iba a preguntar un poco sobre el tema de la música en directo los conciertos y eso. Sueles ir a conciertos normalmente o...

—Normalmente no. Yo creo que hace... bueno, en la fiesta mayor del Prat fue el último que fuimos, que estaba Chenoa y fuimos a verla. Y... también otro día que vino Juan Perro y también estuvimos allí, pero vamos que no soy una persona que vaya a... al Palau a ver a la Shakira ni cuando venga otra persona, otro cantante, normalmente no. Como no sean cosas que coincidan, o es alguien que me gusta mucho, mucho, o tiene que ser pues no se que haya un concierto por aquí cerca del pueblo y nos movamos, yo que se, puede ser a Gavá, o puede ser a Viladecans o al Prat, pero no soy una persona que diga, “oh, mira viene aquel cantante y vamos a verle”, no, normalmente no.

—Y respecto a antes, antes ibas más a concierto cuando era joven o....

—Antes habíamos ido muchas veces y habíamos seguido mucho a Serrat y también a Lluís Llach, a toda esta gente la habíamos seguido mucho, tanto en Barcelona como cuando se movían por aquí por los alrededores o por las fiestas de Gracia o también había en Sants también hacían su fiesta que me parece que es en septiembre, y también allí iba buena gente y la verdad es que no mucho más, no mucho más... no... no he sido yo tampoco de ir a muchos conciertos cuando éramos jóvenes, íbamos... de todas maneras tampoco se llevaba tanto como ahora, eh? Antes raramente en los pueblos se hacía la típica fiesta y el típico...

—El baile...

—El “embalat”, y allí íbamos y oíamos tocar a la orquesta Maravella, y dale que te pego allí a bailar. O que venían los Sírex o venían los Munstags, aquí al Artesano, Los Diablos y toda aquella gente pero... la verdad es que no había tantos conciertos como hay ahora, ahora la verdad es que los cantantes hacen sus bolos y se pasan todo el verano y cuando no hay uno hay otro. Antes no, antes aquello estaba más complicado, montar y desmontar escenarios y que la cosa sonara bien era más complicado.

—Más complicado. Pues también te iba a preguntar por el tema de los discos, tú normalmente compras discos...

—Últimamente no. No, los últimos discos que compre yo creo que... que puede decir que si no hace

veintipico años no hace ninguno. Porque mi hijo tiene 34... y... y yo ya tenía discos cuando el era pequeño, pero yo creo que no, que últimamente yo no he comprado discos. Algún DVD, osea o algún CD, ahora sí, pero discos no...

—**No me refiero, aunque sea en CD... musicales quiero decir...**

—Sí, pero tampoco en exceso, a ver... por suerte o por desgracia hay tantas cosas por ahí sueltas que a veces sin gastar tienes y... a veces pues abusa uno de esa circunstancia. Y... aunque a la SGAE no le guste mucho, pue a veces hace uno chapuzas.

—**Pues mira precisamente sobre eso te quería preguntar, sobre si utilizas Internet para bajar o escuchar música...**

—Pues la verdad es que... a veces... sí que bajo música, sí que bajo música.

—**Y te quería preguntar que sistemas utilizas si utilizas... el emule o...**

—Utilizo el uTorrent

—**Osea un programa de torrent para..**

—Sí, la verdad es que va... va bien. Emule tiene cosas que a veces entre virus e histoprias de esas no te permiten, osea bajas cosas que no necesitas y el uTorrent va bien, es un programa que la verdad es que yo hace tiempo que lo tengo y va bien, va bien.

—**Y que te iba a preguntar sobre... ¿Spotify lo conoces?**

—¿Spotify?

—**¿Te suena de algo?**

—No. ¿Qué es un peer to peer también?

—**Un programa de *streaming*, sabes que ahora... hay cosas de streaming es aquello que no lo descargas sino que lo...**

—Ah, sí, sí que lo conozco pero no lo utilizo. No lo utilizo

—**Bueno y el Youtube y todo esto, porque hay gente que me cuenta que a veces se meten para escuchar... para ver vídeos de...**

—Sí. Sí que entro sí, y a veces veo, sobre todo a ver... más que todo sí han colocado alguno de la familia, cosas así porque la verdad es que en Youtube hay colgado allí la tira de cosas que bueno, que a lo mejor le interesan a alguien en concreto. Otras veces si que entro también en Youtube para ver videos de... algo que quiero saber, pues no sé, cómo funciona algo que la verdad es que por un lado está super-bien, porque te aclara muchísimas dudas que tienes y yo creo que allí tampoco haces daño a nadie, entras, miras lo que te interesa, te aclara un montón de dudas y lo aprovechas. Ahí sí que la verdad es que sí, que hay muchas veces que entro buscando cosas que me interesan y sí, te las aclaran.

—**Bueno y la gente de tu entorno utiliza también sistemas... osea utiliza también el utorrent o prergramas para bajarse cosas de...**

—Hay gente que... que no, que utiliza más emule. Lo que pasa que si al final les... comentas lo del uTorrent pues hay gente que lo... que lo pone, mucha gente no sabe como el tema de los puertos, de abrir puertos y tal , pero bueno le explicas un poco y la gente que lo conoce lo utiliza, lo único que pasa es que claro, también has de tener una serie de páginas que merezca la pena tenerlas para poder bajar algo de allí, porque sino... entre propagandas y propagandas y propagandas te pasas el día y no consigues nada. Para mi funciona bien, yo hace ya que lo conozco uno dos o tres años, antes había tenido eMule, había tenido el... el Azureus, había tenido varios y yo creo que este es de lo mejorcillo que hay, es de lo mejorcillo que hay. Eee... mi hija la verdad es que no baja gran cosa. Mi hijo me parece que tiene los dos, eMule y el uTorrent. Y bueno... ahí va haciendo tampoco es gente que baje demasiado.

Algún juegucillo de esos que sean de matar y ya está.

—Pues mira te iba a hacer una pregunta un poco más ya filosófica sobre el tema este.... si a ti te parece, por ejemplo que el hecho de poder acceder a toda esa música a través de Internet si ha cambiad tu experiencia sobre la música, tu manera de...

—Hombre, en un principio a lo mejor hay cosas o canciones o temas que no hubieras nunca... eee escuchao, y al tener esa posibilidad, pues simplemente por el mero hecho de oír una vez esa canción, y gustarte pues sí que has intentado tenerla y escucharla y... a lo mejor no la has oído solo aquella vez que la oíste por la radio porque la dieron, sino que la tienes y la escuchas pues con mucha más frecuencia y a lo mejor pues en tu entorno familiar has conseguido que esa canción que tampoco la hubieran oído nunca pues la han escuchado, les ha gustado, a lo mejor ese autor o ese cantante pues lo conocen y... podría ser que ese mismo cantante en próximos discos tuviera... pues ya una gente predispuesta a escucharlos eee... y incluso pues a comprarlos si realmente les gusta canción. Yo creo que el poder tener esa posibilidad si que enriquece tu... tu campo, tu mundo música en una manera positiva totalmente. Yo creo que es una cosa buena, y que , que es interesante tanto para los autores como para los compositores. Sin lugar a dudas.

—Pues mira ahora precisamente quería que entráramos un poco en el tema de conflicto este sobre... la propiedad intelectual, la SGAE, las discográficas, y todo este rollo... hablame un poco sobre tu opinión, lo que merece de opinión el tema de la SGAE y los derechos de autor.

—Bueno. Vamos a partir de la base de que el que hace algo... buff lógicamente debería recibir algo a cambio, porque, a ver, la gente no se alimenta del aire como los pavos reales, necesita y necesita vestirse y comprar y... evidentemente ese trabajo que han hecho y ese esfuerzo tiene que ser recompensado con algo y por algo, no? Por lo tanto con eso quiero decir que el que... que le que hace ese esfuerzo se le debería compensar, ahora el tema de la SGAE yo creo que está montado de una manera que parece que... más que beneficiar a esos autores, está más para beneficiar a una serie de señores que viven del cuento este y con eso llevan aprovechándose hace un montón de años. Cobrar a un señor de Valencia que en la boda ha puesto Paquito el Chocolatero un dinero porque lo haya puesto o como gente de Guadalajara que el campo de fútbol ponían canciones en la media parte, hacerles pagar, eeee... no se. Hay una serie de cosas que... yo creo que lo primero que debería renovar es al presidente, porque ya lleva muchos años ahí... chupando de... del... del... ¿como se llamaba esa canción que...? ¿Cómo se llamaba aquella canción? “Ponte de rodillas” me parece que era. Sí la del Teddy Bautista, y bueno yo creo que deberían empezar por ahí y plantearse todo con una poca más seriedad de la que tienen en estos momentos. Que cobre o que participe de los beneficios la persona que ha trabajado, que se ha roto la cabeza, que ha hecho muchas cosas, es normal, porque para eso lo ha hecho, y también podrían hacer otra cosa. Ese beneficio que sacan podrían ayudar a gente nueva que está saliendo, gente que necesita yo que se, yo no se ya si vender discos pero promocionarse, gente que tiene que darse a conocer, en vez de ir tanto a sacar, sacar sacar, que piensen un poco en distribuir, distribuir, distribuir, y en ayudar a la gente nueva, a la gente joven que necesita ayuda, porque hay muy buena gente que por no tener esa posibilidad, pues se queda toda su vida ahí sin poder dar ese paso que a lo mejor es corto pero que es lo suficientemente largo para ellos como para no poder darlo nunca. Entonces eso... deberían cambiarlo.

—Y sobre las discográficas, que opinión te merecen las discográficas...

—Las discográficas yo creo que lo que hacen es un poco como hacen hoy en día lo empresarios. Cogen a los cuatro chilenos, peruanos o indio, les dan cuatro perras y los tiene trabajando de sol a sol. Yo creo que las discográficas aprovechan lo que pueden y más para sacarle la sangre al pobre que lleva su... maqueta, diciéndoles “oye escuchad esto a ver que os parece”. O sea yo creo que forma parte de... de la SGAE y todo el mundo... el que monta una discográfica va a sacar... hay que reconocer que el que tiene un negocio es pa' sacar dinero, nadie pone un negocio pa' perder dinero, pero vuelvo a lo de antes, yo creo que se aprovechan de la gente que intenta llevar cosas nuevas y... les sacan vamos, la sangre con una jeringuilla. Yo creo que también deberían plantearse. En España hay algunas que... sobre todo de

alguna gente que... deberían también plantearse, pero bueno, el negocio es el negocio y... a lo mejor hay que hacer una sentada también en la puerta de las discográficas para que eso cambie.

—Y sobre... sobre los músicos, por ejemplo qué opinión te merecen...

—A mi... a ver... Yo creo que no están muy valorados... no están muy valorados, y creo que hay gente muy buena. Yo a veces veo cuartetos de esto sinfónico que están tocando y tal y... la verdad yo les admiro porque creo que es difícil difícil difícil llegar a hacer lo que hacen, y es difícil hacer una carrera de música. Entonces yo creo que hay que valorarlos más y que tengan más posibilidades, que al final no es bueno que unos tengan todo y otros pocos tengan tan poco. Que son los que al final dan el callo, y los que hacen que la música evolucione. El de la discográfica es el que pone la mano, luego la SGAE pues también pone la mano, el pié, todo lo que ponga un poco de... cuenco pa poder dejar (risa) lo ponen. Los músicos hay que potenciarlos y ayudarles todo lo que se pueda porque es una maravilla ver lo que hacen.

—Y quería preguntarte ahora sobre el tema del canon a ver que te...

—El canon, al final yo creo que ha quedado un poco abolido por la resolución que hubo... en... Bélgica o algo así en la Comunidad Europea. No se si... si al final ha desaparecido. A ver el canon no deja de ser algo en el cual te dicen, “mira tu eres pirata simplemente por comprar un CD o un DVD” que vas a utilizar para grabar una película de tu hermana o de tu madre o de tu tía, y se la vas dejar allí para que se vea de vez en cuando. EL canon yo creo que no deja de ser un planteamiento usurero para sacar dinero como sea y decir un poco que la gente pue eso... el mero hecho de ir a comprar un DVD o una radio o algún medio donde, por el que se pueda escuchar música, grabar música o tener yo que se una película, el mero hecho de hacer esto ya te consideran que vas a piratear con él, y bueno, a mí de vez en cuando piratear me gusta... pero que me traten de pirata no (risas).

—Hablemos un poco también de la Ley Sinde...

—Me cae mal, me cae mal la ministra y no me gusta nada. Además la veo y parece un poco rara. La Ley Sinde yo creo que es algo que hay que intentar hacerle desaparecer, Sin-De “Sin Descargar” no, no, no, hay que descargar y tratarnos todos con cariño hombre que (risa) yo creo que la ministra no, no me gusta ni la ley tampoco. Yo creo que es algo a hacer que desaparezca, lo que pasa que bueno, mientras estemos mandados por los partidos que estamos mandados, y de la manera simplemente con que se pongan de acuerdo los dos grandes partidos, ya puedes repicar o... o ir a misa, lo que quieras. Te lo van a imponer y punto pelota. Así hay que aguantarlo. Pero vamos no soy partidario de la Ley Sinde.

—Y... te iba a preguntar si habías oído hablar alguna vez del Creative Commons, del Copyleft, te suena?

—Copyright?

—Copyleft.

—Copyleft, no.

—Y Creative Commons, te suena? Has oído algo de Creative Commons alguna vez.

—No. Quizás esto me sobrepasa (risas)

—No te preocupes, no te preocupes esto lo pregunto en general en todas las entrevistas por ver si... si eso si hay referencia o... Y bueno, te iba a preguntar para terminar que me hicieran a tu modo de ver un análisis de prospectiva del futuro de como puede ser el futuro dentro de unos años del mundo de la música y relacionados con las nuevas tecnología y todo esto, como crees que acabara la situación...

—Yo creo que la situación acabará con... digamos grandes almacenes de música donde la gente... al final irá, entrará, pagará, escuchará o descargará. Yo creo que las cosas irán por ahí, porque la verdad es que... a ver, café para todos es un poco... es raro y difícil que se pueda mantener durante mucho tiempo, yo

creo que esto llegará un momento que... que ya no en España, yo creo que a nivel mundial, se acotará, aunque todo eso costará, pero se acotará y habrá pues eso, como grandes distribuidoras que se van a aprovechar todo lo que puedan y un poco más pero yo creo que será así, al final la gente entrará en un portal, el que sea, habrán ofertas, a lo mejor en un lado estarán a un euro y en otro lado a dos euros, la gente comprará la canción que le interese y... y yo creo que nos vamos a mover así, porque... a ver yo creo que... que al final pues algo habrá que pagar... algo habrá que pagar porque no quedará más remedio, entonces bueno, habrá me imagino ley de la oferta y... y la gente que interese pues buscará y... tanto para películas como para canciones como yo creo que para todo, para todo, para libros para revistas. Habrá eso, grandes almacenes donde tú irás y entrarás y de alguna manera pagarás lo que haya que pagar si te interesa, me imagino que tendrás la opción de escucharlo pagando una cantidad más pequeña, si te interesa luego comprarlo, o descargarlo... pero yo creo que eso se va a mover por ahí. ¿Cuanto puede tardar? No lo sé, porque claro, en estos momentos todo ese mundillo está un poco lio, pero más tarde o más temprano eso va a llegar. Y habrá que hacer eso, pasar por taquilla, pagar lo que haya que pagar... me imagino que habrá autores o canciones que valdrán más unas que otras, pero habrá que hacerlo así, no queda más remedio. Habrá que ordenarlo, que en estos momentos está quizás un poco desordenado. Yo creo que los tiros van por ahí.

—**Bueno pues muchas gracias *** por participar en esta investigación.**

—De nada, ha sido un placer.

14 . BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. 2000. "On Popular Music." *Soundscapes.info* 2. Retrieved (http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml).
- Adorno, Theodor. 2003. *Filosofía de La Nueva Música*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor. 2009a. *Introducción a La Sociología de La Música*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor. 2009b. "Sobre El Carácter Fetichista de La Música Y La Regresión de La Escucha." Pp. 15–50 in *Disonancias*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. 1998. "La Industria Cultural. Ilustración Como Engaño de Masas." Pp. 165–212 in *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Agustín de Hipona. 2014. "Sobre La Musica [De Musica]: 6 Libros." in *San Agustín: Obras Completas*. Federación Agustiniana Española/ Biblioteca de Autores Cristianos. Retrieved (<http://www.augustinus.it/logo.htm>).
- Alonso, Luis Enrique. 2002. "Los Mercados Lingüísticos O El Muy Particular Análisis Sociológico de Los Discursos de Pierre Bourdieu." *Estudios de Sociolingüística* 3(1):111–31.
- Alonso, Luis Enrique. 2003. *La Mirada Cualitativa En Sociología. Una Aproximación Interpretativa*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- AMETIC. 2011. *Las Tecnologías de La Información En España 2011*.
- Anon. 1878. *La Sagrada Biblia Traducida Al Español de La Vulgata Latina*. Barcelona: Seix Editor.
- Ariño Villarroya, Antonio. 2007. "Música , Democratización Y Omnivoridad." *Política y Sociedad* 44:131–50.
- Aristóteles. 2007. *Política*. Buenos Aires: La Editorial Virtual. Retrieved (http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm).
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press.
- Back, Les et al., eds. 2012. *Cultural Sociology. An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland. 1971. *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, Roland. 1977. "The Grain of the Voice." Pp. 179–89 in *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland. 1980. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. 1984. "La Mort de L'auteur." Pp. 61–67 in *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Becker, Howard. 2008. *Los Mundos Del Arte. Sociología Del Trabajo Artístico*. Buenos Aires: Universidad

Nacional de Quilmes Editorial.

- Becker, Howard. 2011. *Manual de Escritura Para Científicos Sociales. Cómo Empezar Y Terminar Una Tesis, Un Libro O Un Artículo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Benjamin, Walter. 1989. *Walter Benjamin. La Obra de Arte En La época de Su Reproductibilidad Técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter. 2000. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." in *The continental aesthetics reader*, edited by Clive Cazeaux. London: Routledge.
- Benjamin, Walter, and Gershom Scholem. 2011. *Correspondencia, 1933-1940*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bennett, Andy. 2008. "Towards a Cultural Sociology of Popular Music." *Journal of Sociology* 44(4):419–32. Retrieved January 20, 2014 (<http://jos.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1440783308097130>).
- Bennett, Andy, and Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bindas, Kenneth J. 2001. *Swing, than Modern Sound*. University Press of Mississippi.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bougnoux, Daniel, ed. 1993. *Sciences de L'information et de La Communication*. Paris: Larousse.
- Bourdieu, Pierre. 1966. "Champ Intellectuel et Projet Créateur." *Les Temps Modernes* 246:865–906.
- Bourdieu, Pierre. 1979. "Los Tres Estados Del Capital Cultural." *Revista Sociológica (UAM)* 5:11–17.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "El Campo Literario. Prerrequisitos Críticos Y Principios de Método." *Criterios* 25-28:20–42. Retrieved (<http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>).
- Bourdieu, Pierre. 1991. "Entretien Avec Bourdieu: Les Jugements de Goût." *Chercheurs de notre temps (Dominique Bollinger et Philippe Miquel)*. Retrieved (http://www.dailymotion.com/video/x31ksa_bourdieu-les-jugements-de-gout_news).
- Bourdieu, Pierre. 1994a. "Pour Une Science Des Oeuvres." in *Raisons Pratiques: sur la théorie de l'action*. Manhecourt: Editions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1994b. *Raisons Pratiques. Sur La Théorie de L'action*. Manhecourt: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les Règles de L'art*. L'Isle-d'Espagnac: Editions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2001a. *¿Qué Significa Hablar?* Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2001b. "Bref Impromptu Sur Beethoven, Artiste Entrepreneur." *Sociétés & Représentations* 11(1):15–18. Retrieved (<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-13.htm>).
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de Un Concepto*. Buenos Aires: Editorial

Montessor.

- Bourdieu, Pierre. 2006. *La Distinción. Criterios Y Bases Sociales Del Gusto*. Madrid: Santillana.
- Bourdieu, Pierre. 2008a. “¿Cómo Liberar a Los Intelectuales Libres?” Pp. 67–78 in *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2008b. “El Mercado Lingüístico.” Pp. 120–36 in *Cuestiones de sociología de sociología*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2008c. “El Origen Y La Evolución de La Especies de Melómanos.” Pp. 154–60 in *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2008d. *El Sentido Práctico*. Salamanca: Siglo XX.
- Bourdieu, Pierre. 2008e. *Homo Academicus*. Madrid: Siglo XX.
- Bourdieu, Pierre. 2008f. “La Opinión Pública No Existe.” Pp. 220–47 in *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, and Jean-Claude Passeron. 1976. *El Oficio Del Sociólogo*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Bravo, David. 2005. *Copia Este Libro*. Madrid: Dmem, S.L.
- Brenner, Aaron, Benjamin Day, and Immanuel Ness, eds. 2009. *The Encyclopedia of Strikes in American History*. New York: M.E. Sharpe Inc. Retrieved (http://books.google.es/books?id=EHzk54IjNpEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Buquet, Gustavo. 2002. “La Industria Discográfica: Reflejo Tardío Y Dependencia Del Mercado Internacional.” Pp. 67–105 in *Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa.
- Buquet, Gustavo. 2003. “Música on Line: Batallas Por Los Derechos, Lucha Por El Poder.” Pp. 57–84 in *Hacia un sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Buquet, Gustavo. 2009. “Las Industrias Culturales Y Las Ciencias Económicas. El Handicap de La Escala En El Desarrollo de Las Industrias Culturales.” Pp. 61–66 in *Un encuentro no casual. Cultura, ciencias económicas y derecho*, edited by Carolina Arsuaga. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Bustamante, Enrique, ed. 2003. *Hacia Un Nuevo Sistema Mundial de Comunicación. Las Industrias Culturales En La Era Digital*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. 2007. *El Género En Disputa: El Feminismo Y La Subversión de La Identidad*. Barcelona: Paidós.
- Callejo, Javier. 2001. *El Grupo de Discusión: Introducción a Una Práctica de Investigación*. Barcelona: Ariel.
- Callon, Michel. 1999. “Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay.” Pp. 67–83 in *The Science Studies Reader*, edited by Mario Biagioli. New York: Routledge.

- Calvi, Juan C. 2006. "La Industria de La Música En España." *E-Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* 7.
- Castells, Manuel. 2005. *La Era de La Información. La Sociedad Red (Vol. 1)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cea D'Ancona, M^a Ángeles. 1998. *Metodología Cuantitativa. Estrategias Y Técnicas de Investigación Social*. Madrid: Síntesis.
- Chaney, David. 1994. *The Cultural Turn. Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge.
- Chaney, David. 2012. "Starting to Write a History of the Present Day: Culture and Sociology." Pp. 3–18 in *Cultural sociology. An Introduction.*, edited by Les Back et al. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Conde, Fernando. 2008. "Los Grupos Triangulares Como 'Espacios Transicionales' Para La Producción Discursiva: Un Estudio Sobre La Vivienda En Huelva." Pp. 155–88 in *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*, edited by Ángel J. Gordo and Araceli Serrano. Madrid: Pearson.
- D. Roosevelt, Franklin. 1944. "FDR Telegram to Petrillo." *Broadcasting. The weekly Newsmagazine of Radio* (october 9, 1944).
- Delgado García, Fernando. 2005. "Tecnología, Crisis Y Cambio Musical: Pasado Y Presente de Un Proceso Histórico." *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología* XXI 1(1):157–64. Retrieved (http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf).
- DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius*. New York: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 1999. "Music as a Technology of the Self." *Poetics* 27(1):31–56. Retrieved (<http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0304422X99000170>).
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. New York: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2004a. "Historical Perspectives in Music Sociology." *Poetics* 32(3-4):211–21. Retrieved January 20, 2014 (<http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0304422X04000269>).
- DeNora, Tia. 2004b. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Dijk, Teun A. 1977. *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London, New York: Longman.
- Dufour, Michèle. 2007. "Música Y Medios de Comunicación: En Torno a Glenn Gould (1932-1982)." *Política y sociedad* 44(3):151–62.
- Durkheim, Émile. 2003. *Las Formas Elementales de La Vida Religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, Umberto. 2006. *Apocalípticos E Integrados*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores.
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart, Sociología de Un Genio*. Barcelona: Ediciones Península.
- F. Fernández, J. Manue. 2003. "Habitus Y Acción Social En Tomás de Aquino Y Pierre Bourdieu." in *La ética, aliento de lo eterno: homenaje al profesor Rafael A. Larrañeta*. Salamanca: Editorial San Esteban. Retrieved (<http://books.google.es/books?id=QFOUZdYlVcC&pg=PA231&lpg=PA231&dq=Habitus+y+Acción+social+en+Tomás+de>

+Aquino+y+Pierre+Bourdieu&source=bl&ots=ciEDv3rEnu&sig=PUDWJ15ZFPkPVZ814pSz_khBM8Q&hl=es&sa=X&ei=5KJ_VPOxNY7BPLKVgZgF&ved=0CCkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false).

- Fairclough, Norman. 2003. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Finkel, Lucila, Pilar Parra, and Alejandro Baer. 2008. "La Entrevista Abierta En Investigación Social: Trayectorias Profesionales de Ex Deportistas de élite." Pp. 127–54 in *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*, edited by Ángel J. Gordo and Araceli Serrano. Madrid: Pearson.
- Foucault, Michel. 1968. *Las Palabras Y Las Cosas. Una Arqueología de Las Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Foucault, Michel. 1977. "What Is an Author?" Pp. 113–38 in *Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews by Michel Foucault*, edited by Donald F. Bouchard. New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 2008. *El Orden Del Discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Frith, Simon. 1980. *Sociología Del Rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Fundación Telefónica. 2014. *Sociedad de La Información En España*. Madrid.
- García Arnau, Albert. 2011. "Ley Sinde: Sinfonía de Un Conflicto En La Era Digital Primer Movimiento: Segundo Movimiento." *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 8(1):129–34.
- García Jorba, J. M. 2000. *Diarios de Campo. Cuadernos Metodológicos nº31*. Madrid: CIS.
- Gordo, Ángel J. 2008. "Análisis Del Discurso: Los Jóvenes Y Las Tecnologías Sociales." in *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*, edited by Ángel J. Gordo and Araceli Serrano. Madrid: Pearson.
- Gordo, Ángel J., and Ignacio Megías. 2006. *Jóvenes Y Cultura Messenger*. Madrid: FAD, INJUVE.
- Gordo, Ángel J., and Araceli Serrano, eds. 2008. *Estrategias Y Prácticas Cualitativas de Investigación Social*. Madrid: Pearson.
- Grueso, Stéphane M. 2011. "Entrevista a Elena Cabrera de Autoreverse Netlabel." Retrieved (<https://archive.org/details/CopiadMalditos-ElenaCabrera-ENTREVISTA>).
- Hall, Stuart. 2005. "Encoding/decoding." Pp. 117–27 in *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis. London: Routledge.
- Hennion, Antoine. 1999. "Music Industry and Music Lovers, beyond Benjamin. The Return of the Amateur." *Soundscapes.info* 2. Retrieved (http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter06.shtml).
- Hennion, Antoine. 2002. *La Pasión Musical*. Barcelona: Paidós ibérica.
- Hennion, Antoine. 2003. "Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music." Pp. 80–91 in *The cultural study of music: A critical introduction*, edited by Middleton Clayton, M., Herbert, T. London: Routledge.

- Hennion, Antoine. 2008. "Listen!" *Music and Arts in Action* 1(1):36–45.
- Hennion, Antoine, and Martin Tironi. 2012. "Para Una Sociología Pragmática Del Gusto." Pp. 119–35 in *Disturbios culturales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Hodkinson, Paul. 2002. *Goth. Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Ibáñez, Jesús. 1991. *El Regreso Del Sujeto. La Investigación Social de Segundo Orden*. Santiago de Chile: Editorial Amerinda.
- IFPI. 2014. *Digital Music Report 2014*.
- Jameson, Fredric. 1998. "Sobre Los 'Estudios Culturales.'" Pp. 69–136 in *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, edited by Eduardo Grüner. Buenos Aires: Paidós.
- Kant, Immanuel. 1922. *Critique of Pure Reason*. New York: The Macmillan Company. Retrieved (http://files.libertyfund.org/files/1442/0330_Bk.pdf).
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Langerderfer, Jeff, and Steven W. Kopp. 2004. "The Digital Technology Revolution and Its Effect on the Market for Copyrighted Works: Is History Repeating Itself?" *Journal of Macromarketing* 24(1):17–30. Retrieved (<http://jmk.sagepub.com/content/24/1/17.short>).
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar Lo Social. Una Introducción a La Teoría Del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, Bruno, and Adam Lowe. 2010. "The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Facsimiles." in *Switching Codes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lessig, Lawrence. 2004. *Free Culture. How Media Uses Technology and the Law to Lock down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press.
- Lessig, Lawrence. 2005. *Por Una Cultura Libre. Cómo Los Grandes Grupos de Comunicación Utilizan La Tecnología Y La Ley Para Clausurar La Cultura Y Controlar La Creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Luhmann, Niklas. 1998. *Complejidad Y Modernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Magaudda, Paolo. 2010. "L'appropriazione Delle Tecnologie per Ascoltare La Musica: Successi, Problemi E Fallimenti Nelle Pratiche Degli Ascoltatori." *Trans. Revista Transcultural de Música* 14(Dossier: Música, Tecnología y Creatividad).
- Marc Martínez, Isabelle. 2010. "L'Intertextualité Sonore et Discursive Dans Le Rap Français." *Trans. Revista Transcultural de Música* 14(Dossier: Música, Tecnología y Creatividad).
- Márquez, Israel V. 2010. "Hipermúsica: La Musica En La Era Digital." *Trans. Revista Transcultural de Música* 14(Dossier: Música, Tecnología y Creatividad).

- Martin, Peter J. 1995. *Sounds & Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Marx, Karl. 1988. *El Capital. Crítica de La Economía Política. Libro Primero. El Proceso de Producción Del Capital. Volumen III*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Marx, Karl. 2010. *El Capital. Crítica de La Economía Política. Libro Primero. El Proceso de Producción Del Capital. Volumen I*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Marx, Karl, and Friederich Engels. 2005. *Manifiesto Comunista*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Mattelart, Armand, and Michèle Mattelart. 1997. *Historia de Las Teorías de La Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McGranahan, Liam. 2010. "Bastards and Booties: Production, Copyright and the Mashup Community." *Trans. Revista Transcultural de Música* 14(Dossier: Música, Tecnología y Creatividad).
- Michel, Bauwens. 2009. "Las Implicaciones Políticas de La Revolución P2P." in *Dominio Abierto. Conocimiento libre y cooperación*, edited by Igor Sádaba. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Myers, Marc. 2012. "The Silence That Sparked New Sounds." *The Wall Street Journal*.
- Myers, Marc. 2013. *Why Jazz Happened*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Nicholas Charlson. 2012. "Spotify Is Now The Second Biggest Source Of Revenue For Labels—Source." *Business Insider*. Retrieved (<http://www.businessinsider.com/spotify-revenue-labels-2012-6>).
- O'Reilly, Tim. 2005. "What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software." *oreilly.com*. Retrieved (<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>).
- Ortega y Gasset, José. 1966. "La Rebelión de Las Masas." Pp. 113–310 in *Obras Completas. Tomo IV (1929-1933)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortí, Alfonso. 1986. "La Apertura Y El Enfoque Cualitativo O Estructural: La Entrevista Abierta Semidirectiva Y La Discusión de Grupo." Pp. 189–221 in *Análisis de la realidad social*, edited by A. García Ferrando, J. Ibáñez, and F. Alvira. Madrid: Alianza.
- Orwell, George. 1970. 1984. Estella (Navarra): Salvat Editores/Alianza Editorial.
- Peterson, Richard A., and Roger M. Kern. 1996. "From Snob to Omnivore." *American Sociological Review* 61(5).
- Pinto, Louis. 2002. *Pierre Bourdieu Y La Teoría Del Mundo Social*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Platón. 2006. *La República*. Buenos Aires: La Editorial Virtual. Retrieved (http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Platon/LaRepublica_00.HTML).
- Prior, N. 2011. "Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond." *Cultural Sociology* 5(1):121–38. Retrieved December 5, 2014 (<http://cus.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1749975510389723>).
- Quivy, R., and L. V. Campenhoudt. 1992. *Manual de Investigación En Ciencias Sociales*. Limusa.

- Sádaba, Igor. 2008. *Propiedad Intelectual. ¿Bienes Públicos O Mercancías Privadas?* Madrid: Catarata.
- Sádaba, Igor, and Ángel Gordo, eds. 2008. *Cultura Digital Y Movimientos Sociales*. Madrid: Catarata.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-Ce Que La Littérature?* Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 2002. "Litterature et Liberté." *Anthologie sonore de la pensée française par les philosophes du XXème siècle*.
- Schäfer, Mirko Tobias. 2011. *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schütz, Alfred. 1974. "La Ejecución Musical Conjunta." Pp. 153–70 in *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrutu.
- Serrano, Araceli. 2006. "Dossier de La Asignatura Proyectos de Investigación Social Y de Mercado." *No publicado*.
- SGAE. 2011. "Anuario SGAE 2011." Retrieved (<http://www.anuariosgae.com/anuario2011/home.html>).
- SGAE. 2013. "Anuario de Las Artes Escénicas, Musicales Y Audiovisuales 2013." Retrieved (<http://www.anuariosgae.com/anuario2013/frames.html>).
- Simmel, Georg. 1957. "Fashion." *American Journal of Sociology* 52(6):541–58.
- Sintas, J. L., K. Zerva, and E. Garcia-Alvarez. 2012. "Accessing Recorded Music: Interpreting a Contemporary Social Exchange System." *Acta Sociologica* 55(2):179–94. Retrieved May 12, 2014 (<http://asj.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/0001699312440710>).
- Storey, John. 2002. *Teoría Cultural Y Cultura Popular*. Barcelona: Ediciones Octaedro/EUB.
- Stravinsky, Igor. 1962. *Stravinsky. An Autobiography*. New York: W W Norton & Company, Inc. Retrieved (<https://archive.org/details/igorstravinskyan002221mbp>).
- Stravinsky, Igor. 2006. *Poética Musical (en Forma de Seis Lecciones)*. Barcelona: Acantilado Editorial.
- Del Val, Fernán, and Martín Pérez Colman. 2009. "El Rock Como Campo de Producción Cultural Autónomo: Autenticidad Y Producción Discográfica Durante La Constitución Del Rock." *Intersticios* 3(2):181–92.
- Valéry, Paul. 2003. "La Conquête de L'ubiquité." Retrieved February 11, 2014 (http://www.rae.com.pt/valery_conquete_ubiquite.pdf).
- Vallés, Miguel S. 1999. *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión Metodológica Y Práctica Profesional*. Madrid: Síntesis.
- Weber, Max. 1958. *The Rational and Social Foundations of Music*. New York: Southern Illinois University Press.
- Weiss, Gilbert, and Ruth Wodak, eds. 2003. *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*. Basingstoke, New York.
- Wright Mills, Charles. 1961. *La Imaginación Sociológica*. Habana: Edición Revolucionaria. Instituto del

Libro.

Žižek, Slavoj. 2013. "Pensar Correctamente Es Cuestionar Correctamente." Retrieved (<https://www.youtube.com/watch?v=onCbj0Eh-18>).